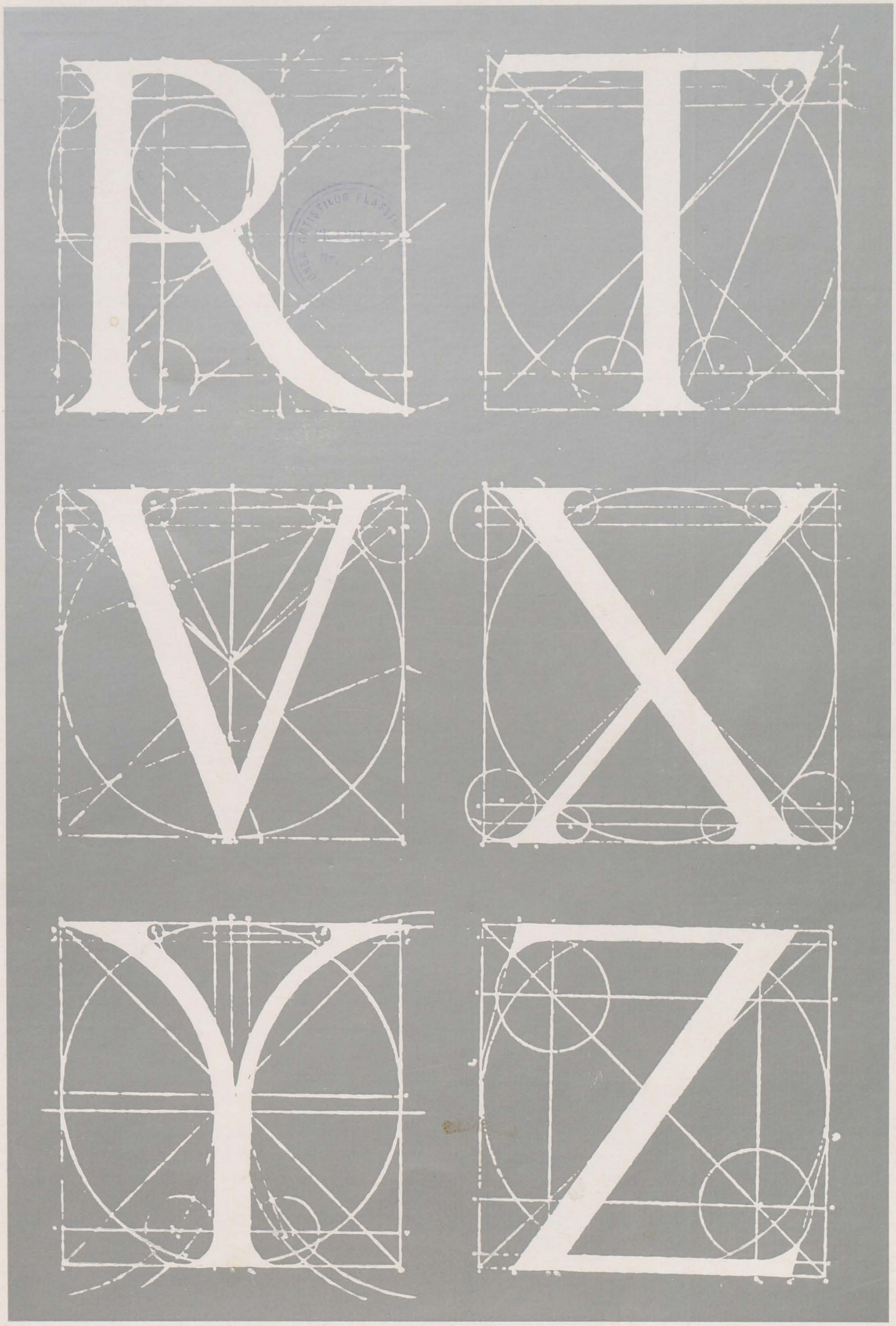


ARTA 73

ARTA XX NR. 12/1973

ARTA 12/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță.

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Mihai Oroveanu, Mihai Brătescu, Anastasie Cartojan, Matei Lăzărescu, Eugeniu Lupu, Ion Vlasiu, Rudy Hausner

DISPOZITIVE ÎN CULORI

Octavian Stăcescu, Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII 1 Confruntări internaționale. Cadran. Simeze
CĂRȚI/IDEI 8 Știință și tehnologie în arta de azi — George Banu
ARTISTUL ȘI CUVÎNTUL 11 Schiță de parcurs pentru « artistul în împărăția cuvintelor » — Mihai Drișcu
14 O anume dezordine — Horia Bernea
16 Scrisoare neexpediată — Geta Brătescu
18 Poeme — Brăduț Covaliu
20 Serbările naive — Val Gheorghiu
22 Despre artistul realist — Grigorescu Ion
24 Ipoteze despre formă — Octav Grigorescu
26 Ploua sacadat . . . — N. Kravoschi
28 În mișcare continuă . . . — Matei Lăzărescu
30 Aducă numele . . . — Mihai Olos
32 Iancu — Milița Petrașcu
34 Urcam sau coboram . . . — Margareta Sterian
36 Odată, într-o gară . . . — Vasile Varga
38 În spațiu și timp — Ion Vlasiu
40 Fără cuvinte — Benedict Gănescu

COPERTA Litere din sec. XVII, după volumul « Phänomenkunst » de Herbert W. Franke, Heinz Moos Verlag, München

INFORMATIONS 1 Confrontations internationales. Cadran. Cimaises
LIVRES/IDÉES 8 Science et technologie dans l'art actuel — George Banu
L'ARTISTE ET LA PAROLE 11 « L'artiste dans l'empire des mots » — Mihai Drișcu
14 Un certain désordre — Horia Bernea
16 Lettre — Geta Brătescu
18 Poèmes — Brăduț Covaliu
20 Conte — Val Gheorghiu
22 Sur l'artiste réaliste — Grigorescu Ion
24 Hypothèses sur la forme — Octav Grigorescu
26 La pluie tombait . . . — N. Krasovshi
28 Perpetuum mobile — Matei Lăzărescu
30 Poésies — Mihai Olos
32 Iancou — Milița Petrașcu
34 Poésies — Margareta Sterian
36 Une fois, dans une gare . . . — Vasile Varga
38 Journal — Ion Vlasiu
40 Sans paroles — Benedict Gănescu

COUVERTURE Lettres du XVII-e siècle, d'après le livre « Phänomenkunst » de Herbert W. Franke, ed. Heinz Moos, Munich

СООБЩЕНИЯ 1 Международные соревнования. Циферблат. Панно.
КНИГИ·ИДЕИ 8 Наука и технология в сегодняшнем искусстве — Джордже Бану
АРТИСТ И СЛОВО 11 Беглый этюд к « художнику в царстве слов » — Михай Дришку
14 Некоторый беспорядок — Хория Берня
16 Неотправленное письмо — Джета Брэтеску
18 Поэмы — Брэдуц Ковалиу
20 Наивные празднества — Вал Георгиу
22 О художнике-реалисте — Григореску Ион
24 Гипотезы о формах — Октав Григореску
26 Дождь с перерывами... — Н. Красовский
28 В непрерывном движении — Матей Лээреску
30 Напоминает имя. . . — Михай Олос
32 Янку — Милица Пэтрашку
34 Поднимались или опускались. . . — Маргарета Стериан
36 Однажды на вокзале. . . — Василе Варга
38 В пространстве и во времени — Ион Власиу
40 Без слов — Бенедикт Гэнеску

ОБЛОЖКА Литеры: XVII бека (Herbert W. Franke: Phänomen kunst, Heinz Moos Verlag, München)

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

DÜSSELDORF

La 30 noiembrie a avut loc la Düsseldorf — la *Chase Manhattan Bank*, prin intermediul galeriei *Edition Studio Lückmann* — vernisajul expoziției *9 artiști români*. Sînt expuse 39 picturi în ulei semnate de Semproniu Iclozan (14), Dan Negoescu (10), Gheorghe Petrașcu (7), Friedrich Schreiber (4), Ion Șulea-Gorj (4) și 47 gravuri de Marcel Chirnoagă (13), Valentin Th. Ionescu (13), Hildegard

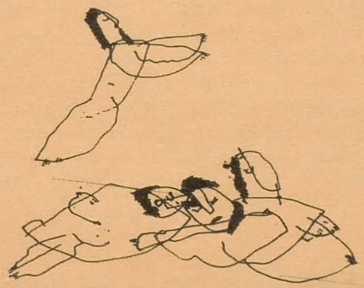
Klepper Paar (14) și Iosif Teodorescu (7). (În il.: Marcel Chirnoagă.)

BRUXELLES

Între 12 decembrie — 12 ianuarie 1974 a avut loc la *Galerie Marc* din Bruxelles expoziția *7 artiști români*. Expoziția cuprinde 58 de gravuri semnate de Marcel Chirnoagă (17), Dan Erceanu (9), Valentin Th. Ionescu (11), George Leolea (14), și Iosif Teodorescu (7), 5 lucrări din ceramică de Costel Badea și 3 sculpturi în lemn de Marcel Chirnoagă.

BELGRAD

Între 15—30 decembrie 1973 a avut loc la Belgrad expoziția internațională de ilustrație de carte *Golden Pen*. Din țara noastră a participat Bencsik Janos (cu ilustrații la « Vicarul » de Rolf Hochcuth), Emilia Boboia (cu ilustrații la « Cîntece de toamnă mică » de George Tomozei) și Geta Brătescu (cu ilustrații la texte mitice — în imagine).



BOGOTA, QUITO

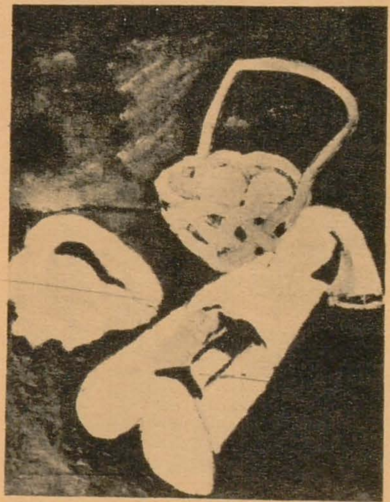
În luna septembrie a fost deschisă la *Bogota* (Ecuador) și *Quito* (Columbia) o expoziție de gravură românească. Expoziția a cuprins 55 de lucrări semnate de: Ana Maria Andronescu, Borusz Georgeta, Geta Brătescu, Marcel Chirnoagă, Lidia Ciolac, Dumitru Cionca, Cristina Crinteanu, Ioan Donca, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, Victor Feodorov, Ana Iliuț, Valentin Th. Ionescu, Gheorghe Ivancenco, George Leolea, Ileana Micodin, Fred Micoș, Lidia Mihăiescu, Wanda Mihuleac, Hildegard Klepper Paar, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Corneliu Petrescu, Valentin Popa, Simona Runcan, Nicolae Săftoiu, Teodora Moisescu-Stendl, Radu Stoica.

PHILADELPHIA

La 26 noiembrie s-a deschis la *Woodmere Gallery* din Philadelphia o amplă expoziție de artă românească, organizată prin inițiativa pictoriței de origine română Cornelia Damian-Tait, cu concursul directorului bibliotecii române din New York, Dan Grigorescu.
Expoziția cuprinde 65 de picturi (de Petre Abrudan, Octav Angheluță, Traian Brădean, Henri Catargi, Ștefan Câlția, Mihai Cismaru, Micaela Eleutheriade, Dimitrie Gavrilean, Ion Gheorghiu, Nicolae Groza, Iacob Lazăr, Nicolae Maniu, Viorel Mărginean, Florin Mitroi, Aurel Nedel, Ion Pacea, Jutta Pallos, Wanda Sachelarie, Ion Săliștеanu, Ion Sima, Dorian Szasz), 18 tapiserii (de Angela Balogh, Ileana Balotă, Cornelia Ionescu-Drăgușin, Sever Frențiu, Zizi Frențiu, Ecaterina Humă, Leontina Mailatescu, Hortensia Masichievici, Ion Pacea, Lucreția Pacea, Mimi Podeanu, Ion Stendl, Teodora Moisescu-Stendl, Liana Șaru, Graziela Stoichiță, Tamas Anna) și 89 lucrări de grafică (de Ana Maria Andronescu, Corina Beiu-Angheluță, Sonia Petrașcu-Barcianu, Ludovic Bardocz, Mircea Bălău, Emilia Boboia, Geta Brătescu, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Lidia Ciolac, Viorica Cristea, Gustav Cseh, Cornelia Daneț, Francisc Deak, Ioan Donca, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, Vintilă Făcăianu, Feszt Ladislau, Alfred Grieb, Valentin Th. Ionescu, Gheorghe Ivancenco, George Leolea, Hortensia Masichievici, Ileana Micodin, Fred Micoș, Wanda Mihuleac, Ioachim Nica, Mircea Olarian, Hildegard Klepper Paar, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Corneliu Petrescu, Valentin Popa, Natalia Rusu, Victor Rusu Ciobanu, Nicolae Săftoiu, Vasile Socoliuc, Teodora Moisescu-Stendl, Ion Stendl, Radu Stoica, Gy Szabo Bela, Iosif Teodorescu, Ion Untch, Xenia Eraclide Vreme). La vernisaj a participat ambasadorul României în S.U.A., Corneliu Bogdan.

BUENOS AIRES MONTEVIDEO RIO DE JANEIRO

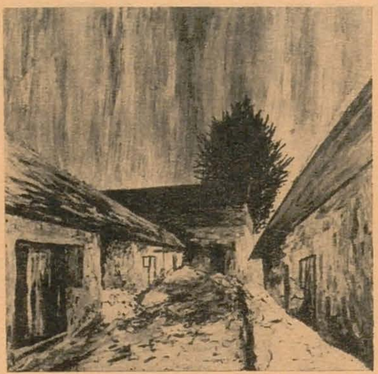
În perioada iunie-septembrie, *expoziția de pictură românească contemporană*, organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de Oficiul pentru organizarea expozițiilor din București, a fost deschisă la *Buenos Aires*, *Montevideo* și *Rio de Janeiro*. Expoziția a cuprins 56 de picturi semnate de Virgil Almășanu, Corneliu Baba, Vasile Baboie, Constantin Baciu, Lucia Dem. Bălăcescu, Ion Bitzan, Constantin Blendea, Henri Catargi, Spiru Chintilă, Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe, Pavel Codiță, Brăduț Covaliu, Niculina Delavrancea Dona, Micaela Eleutheriade, Tanasis Fapas, Dimitrie Gavrilean, Dumitru Ghiață, Elena Greculesi, Ion Grigore, Vasile Grigore, Georgeta Năpăruș-Grigorescu

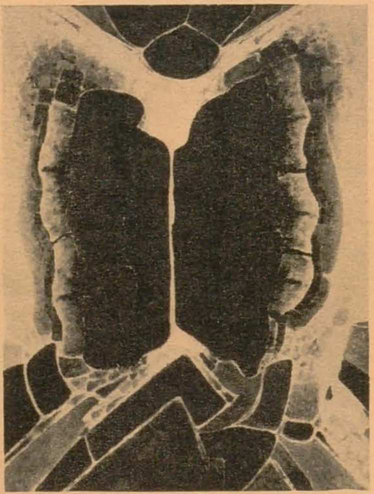


Octav Grigorescu, Gheorghe Ionescu, Ion Musceleanu, Ion Pacea, Ion Popescu-Negreni, Sanda Popescu Șărămăt, Nadia Popovici, Ștefan Știrbu, Alexandru Țipoia. (În il.: Corneliu Baba, Ion Pacea.)

TOULON

La *Musée d'art et d'archéologie* din Toulon s-a deschis, la 18 decembrie, o expoziție de pictură românească organizată sub auspiciile revistei « Arta ». Expoziția cuprinde 42 de tablouri semnate de Virgil Almășanu (2), Horia Bernea (3), Cornel Brudașcu (2), Brăduț Covaliu (3), Sorin Dumitrescu (2), Ion Gânju (2), Ion Gheorghiu (3), Marin Gherasim (2), Paul Gherasim (3), Mihai Horea (3), Nicolae Krasovschi (1), Georgeta



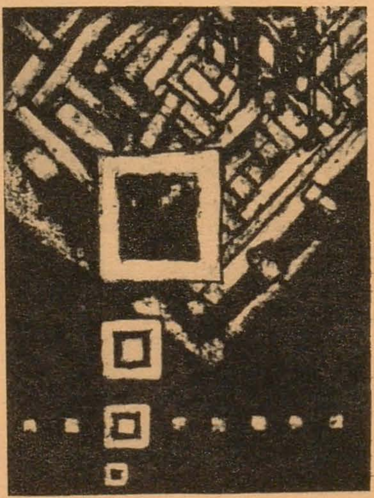


Năpăruş (1), Ion Nicodim (2), Barbu Niţescu (1), Ion Pacea (4), Wanda Sachelarie Vladimirescu (4), Ion Sălişteanu (4). (În il.: Horia Bernea, Ion Gheorghiu.)

VULPERA

În luna august, la galeria *Engiadino* din Vulpera (Elveţia) au expus Virginia Baz Baroiu (18 lucrări în acuarelă) şi Lidia Ciolac (15 gravuri).

FREDRIKSTAD



Galeria *Gamlebayen* din Fredrikstad (Norvegia) a găzduit, între 16 noiembrie — 21 decembrie, a treia *expoziţie internaţională de grafică mică*, la care au expus artişti din 33 de ţări. Din România a participat gravorul Feszt Ladislau.

CADRAN

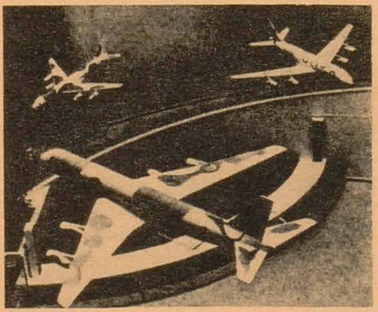
EVENIMENTE

« Coloana fără sfîrşit » a lui Brâncuşi — omagiu tardiv, care poate i-ar fi produs plăcere marelui sculptor — va fi în curînd înălţată la Paris printre turnurile-oglindă ale arhitectului Ailleret, pînă la înălţimea de 60 m. ■

Dacă 1963 a fost anul Delacroix, 1965 — anul Poussin şi 1969 — anul Renoir, 1974 va fi incontestabil anul impresionismului. Este notorie expoziţia organizată de fondatorii « Societăţii artiştilor pictori, sculptori şi gravori » la Galeria fotografului Nadar, bulevardul Capucinilor 35, de la 15 aprilie la 15 mai 1874. Se pregătesc retrospective la Muzeul Louvre, la New York şi la Tokyo, dar seria celebrărilor va fi deschisă în ianuarie şi februarie de un « *Omagiu lui Paul Durand-Ruel* » — primul negustor şi apărător al impresionismului. Expoziţia, organizată de nepotul său, Charles, se înţelege, la Galeria Durand-Ruel, va conţine peste 60 de picturi ale lui Manet şi ale prietenilor săi, printre care capodopere

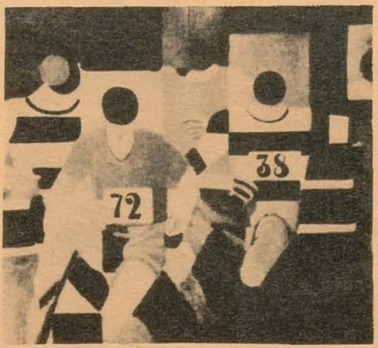
semnate de Degas, Monet, Renoir. (În imagine, « Fată dormind » de Renoir, figurînd în expoziţie.) ■

Dintre ultimele 80 de achiziţii ale muzeului Guggenheim recent expuse (Miró, Dubuffet, Klee, Kandinsky, Rauschenberg, Tworkow, Ryman, Judd etc.), de cel mai mare interes al vizitatorilor par a se bucura cele



5 avioane pictate de Calder la iniţiativa Companiei aeriene Braniff International (în imagine). Machetele celor cinci avioane DC 8 — care vor lega S.U.A. cu America de Sud — au fost pictate în atelierul lui Calder de la Saché. Calder se va duce în S.U.A. pentru a le picta, împreună cu o echipă specializată, pe cele reale. După 10 ani de exploatare, avioanele vor fi expuse în muzee suficient de mari pentru a le putea găzdui. ■

La Bruxelles, galeria nouă a lui Jacques Damase a fost inaugurată în luna octombrie cu prima retrospectivă în Belgia a lui Robert Delaunay.



Expoziţia, conţinînd între altele mai multe opere considerate capitale, arată atît diferitele aspecte ale creaţiei sale pînă în 1941 (anul morţii) cît şi raportul pictorului cu unii literaţi (Tzara, Breton, Aragon, Cocteau) dar şi cu Douanier-Rousseau. Sonia Delaunay expune simultan la Muzeul Siracuza, la serviciul Ambasadei Franţei şi la Galeria Hutton, New York. ■

Municipalitatea din *Zieppe* a încredinţat lui *Vasarely* sarcina de a decora o parte dintr-un castel de apă înalt de 43 metri. ■

Continuînd experienţa sa de descentralizare artistică, Muzeul Louvre grupează în jurul temei *Picturi ale secolului XVII francez* cîteva din capodoperele cunoscute şi necunoscute din colecţiile sale. 35 de tablouri au fost prezentate la *Musée des Beaux-Arts* din *Caen* în perioada 11 octombrie — sfîrşitul lui noiembrie 1973: Vouet, Vignon, La Tour, Poussin, Philippe de Champaigne, Claude Lorrain, Le Brun, Mignard, Rigaud, Antoine Coypel şi Charles de la Fosse. ■

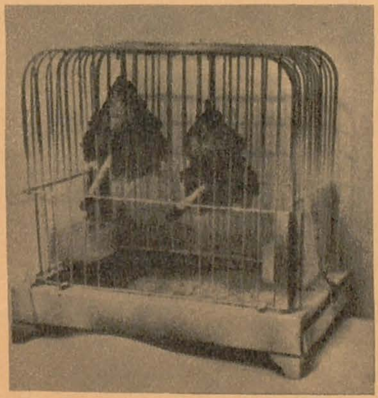
În *Chronique de l'art vivant* (44 — număr special consacrat fotografiei), Demetrio Enrique scrie despre *John Heartfield*, inventatorul fotomontajului. Opera acestuia a cunoscut în ultimii ani o « redescoperire » datorată faptului că propunerile lui capătă în actualitate un aspect revelator, existînd numeroase puncte de contact între anii '20 şi anii '70: transformarea mijloacelor de difuzare, ruptura cadrului lingvistic în vigoare, refuzul căilor tradiţionale de comercializare, intervenţia artistului în problematica socială.
Născut la Berlin în 1891, Helmut Herzfeld (îşi va angliciza numele pentru a protesta împotriva naţionalismului german) este fiul scriitorului socialist Franz Herzfeld, după arestarea căruia familia trăieşte în Elveţia şi Austria. Studiază apoi la Şcoala de artă din München. În 1915, mobilizat, se împrieteneşte cu George Grosz, aceasta marcînd debutul unei fructuoase colaborări politice şi artistice. În 1916, fondează împreună cu fratele său, Wieland, revista *Neue Jugend*. În numărul din martie 1916 apare prima lui elaborare tipografică a montajului în care se îndepărtează de colajul fragmentar, tipic cubismului. Creează coperte de cărţi, aplicîndu-şi cercetările asupra unei noi gramatici vizuale în cadrul casei de editură *Malik*, fondată în acelaşi an împreună cu fratele său. În 1917, se găsesc la Berlin elementele unui amestec exploziv: pictorul Hausmann, poetul F. Jung, responsabili ai unei publicaţii anarhiste, J. Baader, Grosz, fraţii Herzfeld şi mai cu seamă R. Huelsenbeck, întors de la Zürich, purtător al mesajului Dada. Evenimentele frămîntate ale anilor 1918—1919 din Germania (răscoale, constituirea sovietelor, proclamarea Republicii de la Weimar, sîngeroasa represiune împotriva ligii Spartacus şi asasinarea conducătorilor ei, oportunismul şi trădarea social-democraţilor) radicalizează poziţiile mişcării *Dada-Berlin*, amestec de iconoclastie dada şi problematică socială. Heartfield şi Grosz se afiliază la Partidul Comunist German în ziua următoare fondării lui, împreună cu Piscator şi alţi intelectuali. « Dadaismul la Berlin — scrie Wieland Herzfeld — nu era şi nu voia să fie o tendinţă artistică. Era un refuz pe bază politică al artei, în special al expresionismului, care după o opoziţie iniţială fusese convertit de burghezie, încă în timpul războiului şi apoi, după Revoluţia din Noiembrie, într-o artă de salon ». În 1920, la Berlin, are loc « *Prima Expoziţie Internaţională Dada* » al cărei catalog are drept copertă un fotocolaj al lui Heartfield numit « Monteurdada ». Obiectivul lui era de a stăpîni expresia cu ajutorul imaginilor, dîndu-le un sens pentru a le putea face mai puternice, intensificînd încărcătura simbolică a fotografiilor prin texte de actualitate politică. Fotografia capătă importanţă în opera lui impunîndu-se prin valorile ei « realiste », prin capacitatea de reprezentare, de reflectare şi chiar de simplificare a ideilor politice complexe. « Această foame de imagini — scriu Grosz şi W. Herzfeld — existînd actual în mase, poate mai puternică decît oricînd, nu mai este satisfăcută de ceea ce numim de obicei artă cu conceptele noastre tradiţionale de vitrină. Fotografia de ilustrare şi cinematograful satisfac această nevoie...». Punctul culminant al evoluţiei lui Heartfield este anul 1924, anul expoziţiei din vitrina de la *Malik*, considerată ca primul fotomontaj politic. « Zece ani după, părinţi şi copii », o comemorare critică a războiului din 1914, în care o armată în marş, compusă din copii în uniformă era suprapusă unui şir de schelete în timpul inspectării trupelor de către Kaiser. Cît priveşte distribuirea operei sale — afişe, coperte de cărţi şi de magazine (printre care, din 1929 « Arbeiter — Illustrierte-Zeitung », cu un tiraj săptămînal de 1,5 milioane exemplare) — ea pierde caracterul de original, la fel cum în aceeaşi perioadă artiştii sovietici ai *Agitprop*-ului acţionau în lupta ideologică cu mijloacele reproducerii masive. Un exemplu de montaj: cel din 16 octombrie 1932 — pamflet vizual unde Hitler ridică mîna pentru a primi din spate un teanc pe care i-l întinde un mare financiar. Textul din titlul montajului « Am în spatele meu milioane »

extras dintr-un discurs, are ca subtitlu: « sensul salutului lui Hitler ». Lucrările lui sînt puse în paralel cu cele realizate în tehnicile fotomontajului la Bauhaus (Moholy Nagy și Bayer) și de constructiviștii sovietici (în special El Lissitsky), cu dadaiștii Hausmann, Grosz, Baargeld ca și noua simbologie a afișului de propagandă a maghiarilor Bereny și Por și a spaniolului Reanu. După exilul la Praga (în 1933) și refugiul în Anglia la începutul războiului, el prezintă la Londra în 1933 o expoziție antologică « *Războiul unui om împotriva lui Hitler* ». Rămas în uitare timp de mai mulți ani, vine în R.D.G. în 1950, unde lucrează ca scenograf. În 1959 expune la Moscova și la Pekin, apoi în 1966 în Berlinul de vest. Publicul occidental îl descoperă în expozițiile din 1967 la Londra, Stockholm și Frankfurt. Moare în 1968. Prezentarea se încheie cu opinia esteticianului Simion Marchan: « Heartfield și-a pus problema realismului la nivelul limbajelor (pionier și principală figură a fotomontajului) și la nivelul conținuturilor. El a elaborat aceste noi tehnici luînd progresiv cunoștință de finalitatea lor și a căutat forme noi pentru conținuturi noi, într-o strînsă unire a celor două... Heartfield poate semnifica astăzi o întreagă lecție lingvistică și realistă ». ■

EXPOZIȚII

Ciclul de expoziții consacrate picturii secolului XIX de către *Kunsthalle* din Baden-Baden, început cu retrospectivele Hans Makart și Realismul rus, va continua cu prezentarea a două sute de pînze ale prerafaeliților englezi, împrumutate din colecții publice engleze, canadiene, australiene, americane. ■

În noiembrie-decembrie 1973 la galeria pariziană a cunoscutului colecționar de artă Mathias Fels a avut loc expoziția artistului japonez Kudo. Stabilit de mulți ani în capitala Franței, Kudo s-a afirmat mai ales în anii de înflorire ai « noului realism », cînd a expus

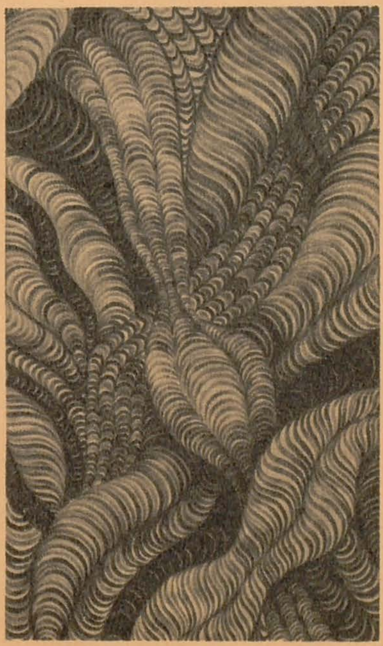


celebrele sale asamblaje de obiecte sub tema generală a poluării și cînd a organizat cîteva happeninguri. În recenta expoziție de la galeria Mathias Fels, Kudo a prezentat o serie de ansambluri inspirate din opera lui Eugen Ionesco. ■

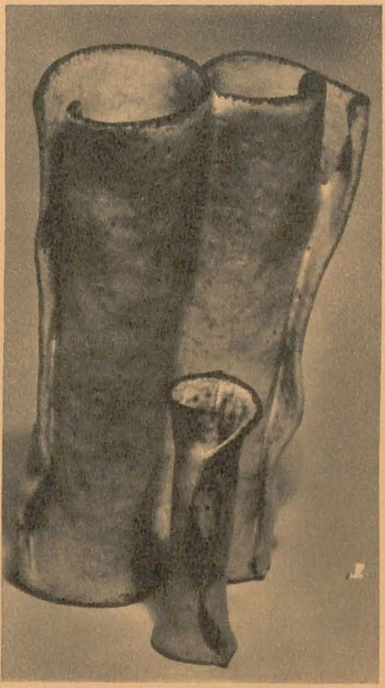
În ultimul trimestru al anului 1973, în muzeele din Köln au avut loc următoarele expoziții: « Desene venețiene din secolele XVIII și XIX », « De la Gericault la Max Ernst », « Tehnicile stampei — de la xilografia medievală la procedee contemporane », retrospectiva « Wilhelm Wagenfeld (artist german care a lucrat la Bauhaus) și cooperarea artistică cu producția industrială ». ■

Începînd cu 11 decembrie 1973, publicul praghez poate urmări în cadrul Galeriei Naționale expoziția « Pictura cehă a secolului XX — partea II », conținînd peste 380 de lucrări din fondurile muzeului. Această expoziție continuă prima parte a temei generale pe care Galeria praghează și-a propus s-o ilustreze; după ce a prezentat așa-numita generație a anilor '90, actuala secțiune arată operele unor grupuri de artiști cehi a căror activitate se plasează la începutul secolului: « Cei Opt », « Încăpățînații » și « Societatea artiștilor » și al căror rol în evoluția expresionismului, cubismului și realismului în arta cehă este considerat esențial. Datorită numărului mare de lucrări, cît și complexității scopului propus — veritabilă incursiune științifică în istoria artei — expoziția se va întinde pe parcursul cîtorva luni, perioadă în care se vor face succesive schimbări de opere pentru a oferi publicului o panoramă exhaustivă a grupului de artiști prezentați. Concomitent, pentru a nu frustra acest demers expozițional de argumentele sculpturii, vor fi prezentate cîteva opere aparținînd lui Otto Gutfreund, cunoscutul sculptor cubist ceh. Expoziția și catalogul sînt opera lui Jiri Kotalik (colaboratori Ludmila Karlikova și Karel Miler). ■

Muzeul de artă plastică din Montreal a organizat recent o expoziție sub titlul « Cultura soarelui și a zăpezii » care grupează opere de artă precolumbiană, indiană și eschimosă, pentru a putea permite publicului și specialiștilor o comparație cu arta indigenilor din America. ■



În toamna acestui an a avut loc la Moscova, în sălile *Manejului*, o amplă



expoziție de arte plastice a Republicilor Socialiste Sovietice Baltice. (În ilustrație obiecte din sectorul artelor decorative, obținute prin bunăvoința U.A.P. din Moscova: L. N. Erm, *imprimeu;* A. N. Bauman, *Valurile mării, tapiserie;* L. Kortașova, *forme din ceramică.)*

SIMEZE

EXPOZIȚIA INTERJUDEȚEANĂ DE ARTĂ PLASTICĂ PETROȘANI

PETROȘANI. CASA DE CULTURĂ

Septembrie-octombrie

În ultimele zile ale lunii septembrie s-a desfășurat pe meleagurile hunedorene, sub egida Comitetului Județean pentru Cultură și Educație Socialistă, cea de-a IV-a ediție a festivalului artistic-cultural « Sarmis '73 », ediție închinată folclorului. Printre manifestările omagiale din cadrul festivalului se înscrie și « Expoziția interjudețeană de artă plastică » de la Casa de cultură din Petroșani, care a reunit forțele artistice ale filialelor U.A.P. Petroșani și Craiova și ale cenaclului Deva. Au participat următorii artiști: Elena Bianu, Mircea Bâtcă, Ion-Axente Bozeșan, Tiron Budiu, Vasile Buz, Ion Cârjoi, Emil Csatai, Aurel Florea, Frieda I. Fodor, Eustațiu Gregorian, Liviu Gheorghe, Grigore Lungu, Adrian Mateescu, Iosif Matyas, Ilie Marineanu, Paraschiva Mitrică, Ion Pârvan, Horia Pop, Nicolae Predescu, Petre Suciu, Adalbert Szlamka, Victor Sylvester, Iosif Tellmann, Ion Tengheru, Mihai Trifan, Ioan Vago, Gheorghe Vlăiescu (pictură, grafică, artă decorativă), Ilie Berindei, Ernest Kovacs, Ioan Șeu (sculptură).
La vernisaj a vorbit pictorul Victor Sylvester, președinte al filialei U.A.P. Petroșani. După deschiderea expoziției a urmat un simpozion pe tema « Tradiție — inovație ». O.B.
(În il.: Victor Sylvester: *Munți,* ulei; Ion Axente Bozeșan: *Spre galaxii,* metaloplastie.)

AFIȘUL DIN R.P. UNGARĂ

BUCUREȘTI. ORIZONT

Noiembrie-decembrie

La galeriile Orizont din București s-a deschis, în luna noiembrie, expoziția « Afișul din R.P. Ungară » care ilustrează temele creației contemporane de afiș din țara prietenă, manifestare organizată în cadrul înțelegerii de colaborare dintre Uniunile artiștilor plastici din R.S.R. și R.P.U.

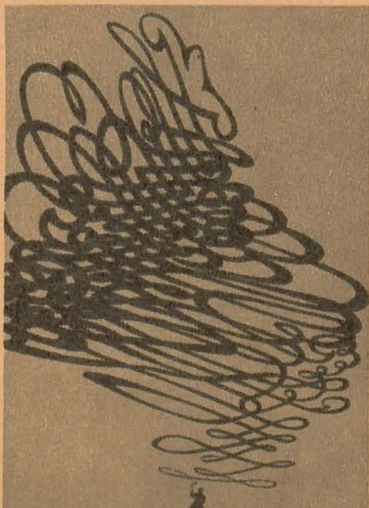
La vernisajul expoziției — prima de acest gen inițiată pe linia uniunilor de creație — cuvîntul de deschidere a fost rostit de graficianul Napoleon Zamfir, secretar al Uniunii Artiștilor Plastici, care, subliniind meritele selecției, a arătat că expoziția este un bun prilej de nuanțare a colaborării între artiștii și publicul din România și Ungaria.

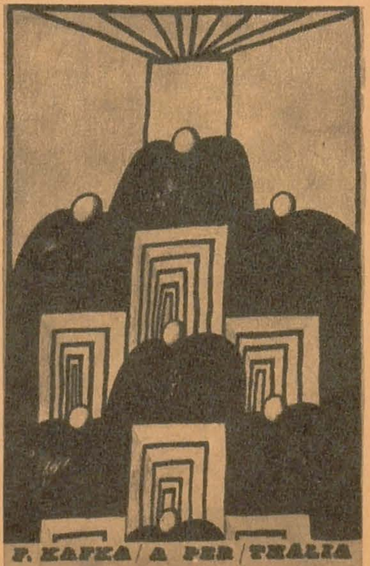
Numărul relativ mare de artiști (27) care semnează cele 40 de lucrări de la « Orizont » semnifică intenția organizatorilor de a acoperi direcțiile principale ale afișului contemporan din Ungaria, în consonanță — desigur — cu îndrăznelile tematice și tehnice pe care le vizează astăzi pretutindeni arta afișului, cu tentativele foarte orgolioase ale imaginii-informație care vrea să capteze un public grăbit, mare și divers. Afișul — « o artă curajoasă » — afirmă Frank János în catalog. O « artă de atac », am spune noi, înțelegînd aici cutezanța de a impune atenției neglijente a cetățeanului idei și nu doar informații, idei politice cu preponderență. Nu întîmplător afișul cu referință la momentul politic și cultural face prima calitate a manifestării. Cele două afișe ale lui *Ernyei Sándor*, dedicate cinstirii lui 4 Aprilie, un altul de *Balogh István* (« Anul 1919 »), afișe ale unor evenimente de acut sentiment politic domină întreaga selecție. Vom mai cita îndrăznețul montaj al lui *Görög Lajos* pentru filmul « Frații Karamazov » și încă două afișe de film, unul pentru creația lui Tarkovski « Andrei Rubliov », semnat de *Darvas Árpád*, celălalt de *Szilvásy Nándor* la « Procesul » lui Kafka.

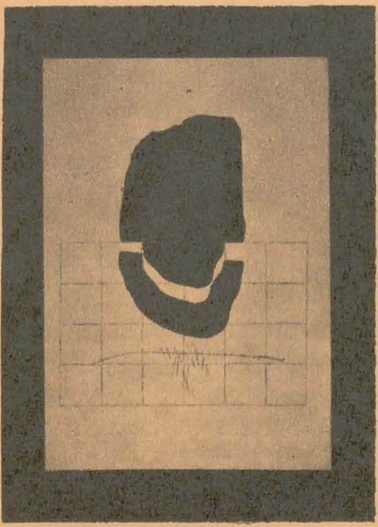
Afișul comercial, mai puțin reprezentat, interesează prin cîteva piese, frapante ca rezolvare tehnică. E vorba de « Videoton-Stereo » de *Koloszváry György*, de « Woll Mark » al lui *Remecz György*, de cele trei afișe pentru olimpiada de la Montreal ale lui *Kulinyi István*. La aceste nume e necesar să mai adăugăm pe acelea ale lui *Máté András*, *Tamássi Zoltán* și *Vörösmarty Magda*, cu bune, seducătoare chiar, soluții la teme obișnuite ale afișului turistic și pentru expoziții.

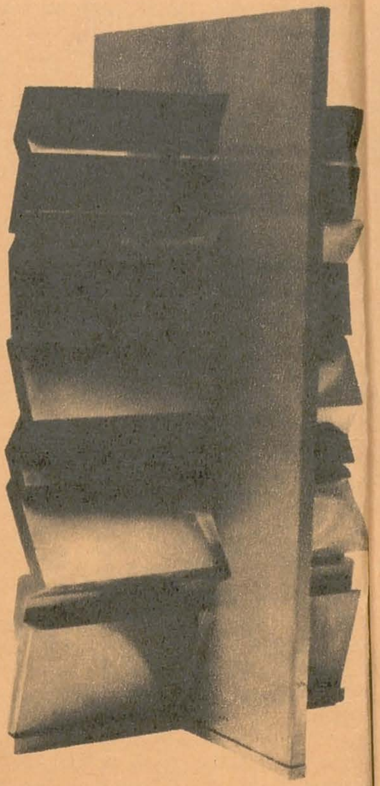
TUDOR OCTAVIAN

(În il.: afișe de Balogh István, Tamássi Zoltán, Vörösmarty Magda, Szilvásy Nándor.)









EXPOZIȚIE DE GRUP

Apollo. August-septembrie. Cristina Crinteanu (gravură), Barbu Nițescu (obiecte), Dorian Szász (pictură).

CATRINEL POPA ȘERBAN

Sibiu. Galeria « Sirius ». August-septembrie. Pictură.

CONSTANTIN RADINSCHI

Iași. Casa presei. Septembrie-octombrie. Acuarelă.

« 5 GRAFICIENI »

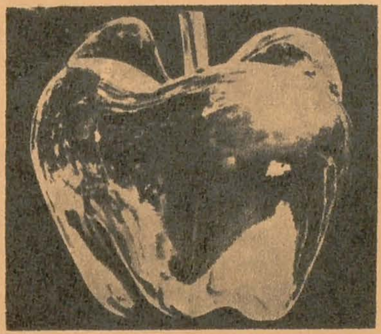
Brașov. Galeriile « Victoria ». August-septembrie. Alexandrina Ghetie Hilohi (colaje), Eftimie Modâlcă (tempera și tuș), Kaspar Teutsch (colografie și tehnică combinată), Dinu Vasiu (acuarelă), Helfried Weiss (tuș și monotipie).

MILIȚA PETRAȘCU

București. Muzeul Literaturii române. Octombrie. Retrospectivă. Sculptură. Expoziția de portrete (artiști plastici, scriitori, compozitori) organizată în cadrul Săptămînii Muzeului Literaturii Române.

JAKOBOVITS MIKLOS

Amfora. Octombrie. Pictură.



EXPOZIȚIE DE GRUP

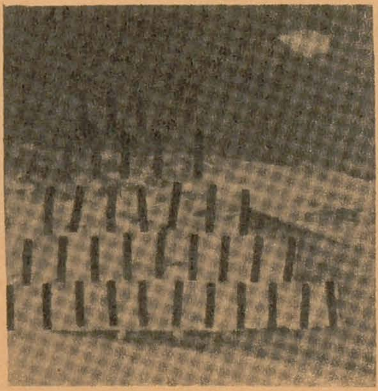
Orizont. Octombrie. Titi Simionescu, Vitalie Nereuță. Ceramică.

EXPOZIȚIE DE GRUP

A doua ediție a expoziției anuale Promoția '67. Bacău. Galeriile de artă. Noiembrie. Au expus: Ilie Boca, Lucreția Zoiade-Brătilă, Florin Butnaru, Dan Cioca, Emil Chendea, Elena Chinschi, Vasile Craioveanu, Smaranda Crețiu, Cornelia Dedu, Constantin Doroftei, Daniela Dravăț, Eugen Holban, Vasile Jurje, Tanas Hilovscki, Aurelia Matei, Costin Neamțu, Adrian Nicula, Vasile Olac, Letiția Oprișan, Horațiu Dan Panait, Dumitru Rădulescu, Liviu Stoicoviciu, Silvia Tempea, Angela Tomaselli, Elisabeta Ursu. Pictură, grafică, ceramică.

CENACLUL U.A.P. SUCEAVA

Amfora. Octombrie. Prima expoziție a cenaclului sucevean la București. Ion Carp Fluierici (pictură, grafică), Veronica Gridinoc (pictură), Mircea V. Hrișcă (pictură, grafică), Dimitrie Loghin (pictură, grafică), Dumitru Rusu (grafică).

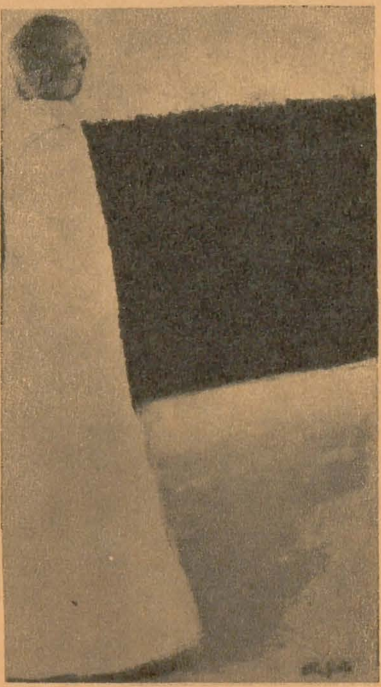


VIORICA VELESCU ILIE

Orizont. Octombrie-noiembrie. Pictură.

EXPOZIȚIE OMAGIALĂ

Foaierul Operei Române. Octombrie-noiembrie. Expoziție omagială sărbătorind împlinirea a 70 de ani de viață a artistului poporului — Alexandru Ciucurencu. Alături de maestru au expus și: Rodica Lazăr, Paula Ribariu, Mihai Bandac, elevi ai săi.



DITA FINȚI

Simeza. Octombrie-noiembrie. Pictură.

ELENA PETRAGLU

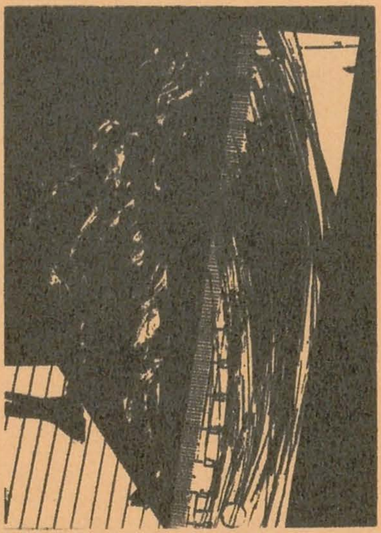
Simeza. Octombrie-noiembrie. Pictură.

DAN HATMANU

Iași. Galeria « Cronica ». Octombrie-noiembrie. Grafică.

LIVIU SUHAR

Iași. Galeriile de artă. Noiembrie. Pictură.



MIRCEA DUMITRESCU

Simeza. Septembrie-octombrie. Grafică.

ROMEO VOINESCU

Galateea. Octombrie. Grafică.

OMAGIU ADUS LITERATURII ROMÂNE

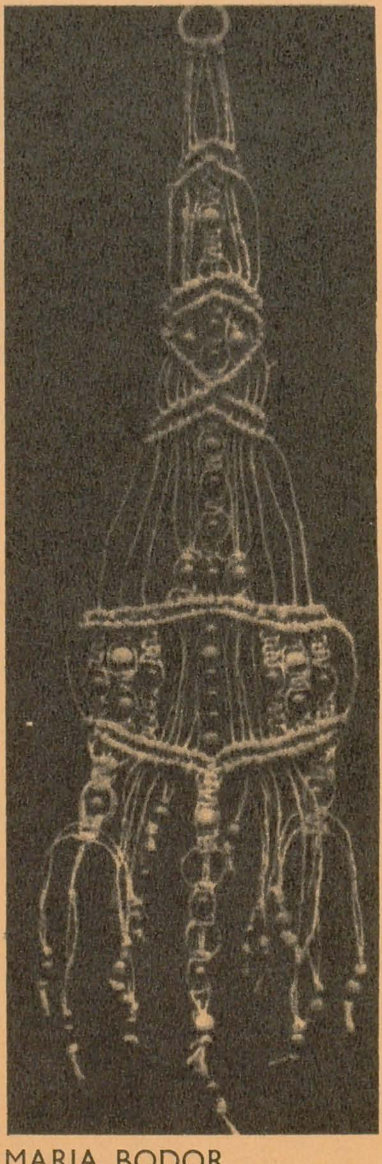
București. Muzeul literaturii române. Octombrie. Pictură și grafică.
Expoziție omagială organizată de pictori ieșeni, deschisă în cadrul Săptămînii Muzeului Literaturii Române. După alocuțiunea rostită de criticul Dan Hăulică au urmat convorbiri între artiștii ieșeni și o seamă de scriitori. Au expus *Francisk Bartok, Eugen St. Boușcă, Aurelian Dinulescu, Ioan Gânju, Val Gheorghiu, Dan Hatmanu, Corneliu Ionescu, V. Mihăilescu-Craiu, Ecaterina Petrovici, Ion Petrovici, Constantin Radinschi.*
(În il.: pictorii Val Gheorghiu, Aurelian Dinulescu, Fr. Bartok la vernisaj.)

EXPOZIȚIA FILIALEI U.A.P. BRAȘOV

Baia Mare. Casa de cultură. Noiembrie-decembrie. Pictură și grafică.

SPIRU VERGULESCU

Galateea. Septembrie-octombrie. Desen.

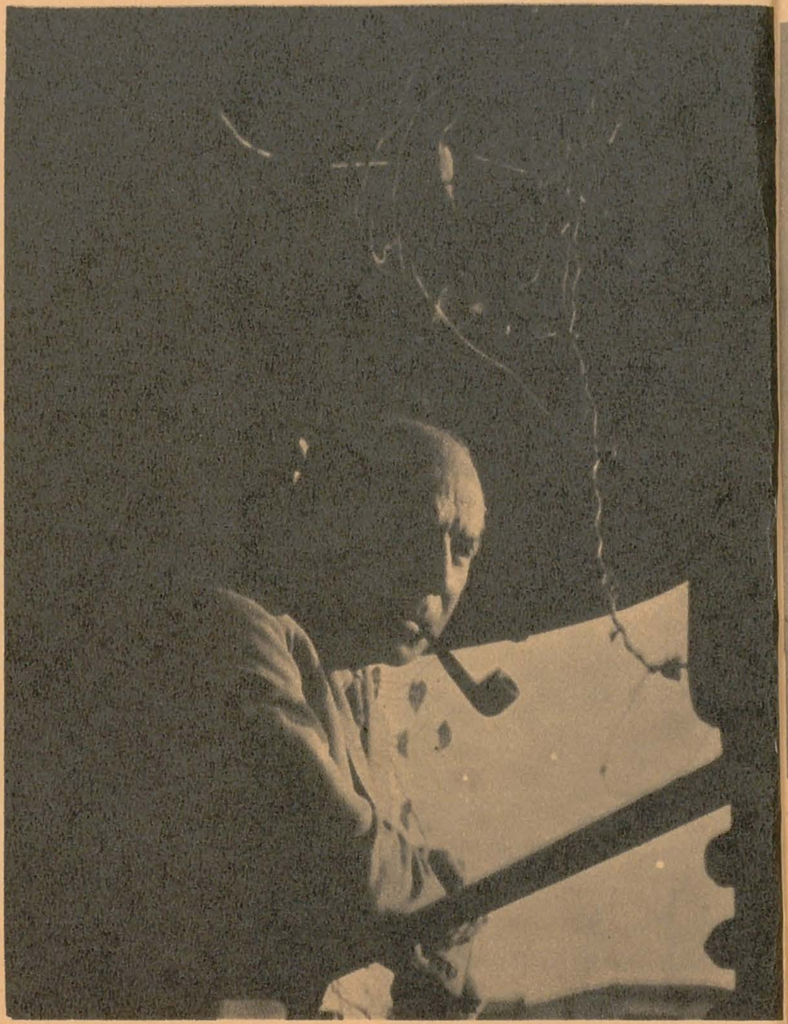


MARIA BODOR

Sibiu. Galeria « Sirius ». Octombrie. Artă decorativă.

ȘTEFAN ȚÎNȚU

Brașov. Galeriile de artă. Septembrie-octombrie. Gravură.



PAUL MIRACOVICI

La 15 noiembrie 1973 s-a stins din viață, în Capitală, după un deceniu de suferință, pictorul Paul Miracovici. Personalitate artistică afirmată între cele două războaie, Miracovici a avut o contribuție apreciată și în arta mai recentă.
Născut în 1906 în comuna Frumoasa (Mureș), a studiat la Academia de arte frumoase din București și a debutat la Salonul Oficial din 1926. În expozițiile « Tinerimii artistice », ca și în majoritatea saloanelor de pictură și grafică din următorii 20 de ani, s-a făcut cunoscut prin peisagii, interioare și naturi moarte cu subtile valențe decorative. Îndeosebi notațiile sale de călătorie — ilustrare spontană a unor stări și dispoziții de temperament, dar și dovadă a unui ochi atent și selectiv — au cîștigat repede simpatia publicului, mai ales a amatorilor de incantație. În acești ani se definitivează orientarea artistului către marea decorație monumentală și conturul unui stil propriu, care își va pune amprenta și asupra artei sale de șevalet. După Eliberare a fost profesor la Institutul « Nicolae Grigorescu » — contribuind la formarea a numeroși artiști monumentaliști. În acest timp lucra, pentru diferite expoziții românești peste hotare, panouri monumentale alegorice ilustrative pentru realitatea contemporană românească. În lucrări cu caracter definitiv, fresce și mozaicuri, a tratat teme istorice, fie în concepția narativă clasică (« Nunta lui Bogdan Hmelnițki », Gara Nicolina, Iași, 1958), fie în simboluri și metafore ce evocă trecutul național (« Fîntîna » din Piața Gării Nicolina, 1970). După aproape 10 ani de absență din viața artistică a țării, timp în care a fost țintuit la pat de boală, a reușit o supremă demonstrație, deschizînd în anul 1970 la sala Dalles ultima expoziție personală, suită retrospectivă a unei activități de peste patru decenii.
Cu acest prilej s-a înfățișat bogăția personalității sale, caracteristică pentru generația din care a făcut parte și a cărei orientare a ilustrat-o cu perseverență.
Miracovici lasă în urma-i o operă diversă dar închegată. Pictura românească pierde un pictor, un caracter, un dascăl, un reprezentant demn de permanențele ei.

MIRCEA GROZDEA

SOCIETATEA
AMICILOR BELELOR-ARTE
din
ROMANIA.

CATALOGU
DE OBIECTELE CE FIGUREZ
la
ESPOSITIUNEA PUBLICA
din
1873.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCURESCI

LE JOURNAL DE BUCAREST

POLITIQUE, SCIENTIFIQUE, LITTERAIRE ET COMMERCIAL

Primiţi, domnule redactor, expresiunea sentimentelor nóstre de cea mai innaltă stimă şi cea mai perfectă consideraţiune.

Preşedinte; Gr. Cantacuzino.

Vice-preşedinţi { T. Aman. C. Esarcu.

Membri C. Tătărescu. C. Bolliac. A. Odobescu. D. Berendey. Grigorescu.

Director-Administrator: C. Stăncescu.

Societatea Amicilor Bellelor-Arte

Societatea Amicilor Bellelor-Arte, care s'a constituitŭ acum de curênd, cu scopŭ d'a respândi gustul artelor in România, crede că nu 'şi póte incepe activitatea sa intr'unŭ modŭ mai nemeritŭ de cât invitând pre toţi artistii, pre toţi amatorii de Belle-Arte şi pre toţi possessorii de objecte artistice din România, ca să'i inlesnéscă migl̦ócele de a organisa uă exposiţiune generală a tuturorŭ producţiunilor artistice, câte se vorŭ fi aflând addunate in ţérră la noi. Décă, precum speră, *Societatea* va reuşi să intocméscă uă assemenea exposiţiune, ea socotesce că va adduce publicului Românieĭ, şi pînŏ la óre care punctŭ chiar şi artelor in genere, unŭ induoitŭ serviciŭ.

Pre de uă-parte acéstă exposiţiune póte deveni uă adevĕrată inventoriare a tuturorŭ thesaurelor artistice, cari staŭ mai multŭ saŭ mai puçinŭ cunnoscute şi une-ori chiar cu totul nepreţuite, pre la possessorii lor. Prin exposiţiunea projectată vomŭ sci câte şi ce fel de objecte de artă conţine ţérra nóstra, cum şi prin ce migl̦óce ele au fostŭ produse saŭ adunate, cari aŭ fostŭ ómenii ce 'şi aŭ dobînditu mai multŭ meritu, saŭ lucrând saŭ collectionând, in cercul producţiunilor artistice.

Apoi încŏ, publicul capitalei, vĕl̦ênd inturnite opere alese şi variate, mai multe de

TROMPETTA CARPATILOR

Dumineca 16 Iuniu 1873

Gerant responsabile: DANIEL IONESCU.

categorii: membrii fundatori, membri adherenţi, membrii correspondenţi.

Suntŭ membrii fundatori persónele mai josŭ insemnate cari aŭ luatŭ iniţiativa formării acestei Societăţi.

Suntŭ membrii adherenţi aceia cari, priimiţi in urma acestora, aducŭ concursul lor Societăţii intr'unŭ modŭ regulatŭ.

Suntŭ membrii corespondenţi toţi aceia cari fóră a figura intre membrii fundatori saŭ adherenţi, vorŭ offeri Societăţii bunele lor oficii.

Art. 4. Membrii fundatori votéză cu scrutinŭ secretŭ pre membrii adherenţi, după propunerea a duoi membrii fundatori şi cu majoritatea absolută a membrilor inscrişi.

Membrii adherenţi, uă dată priimiţi, participă la tóte lucrările Societăţii şi se bucură de acellea-şi drepturi, cu acellea-şi sarcini ca şi membrii fundatori.

Membrii corespondenţi, pre cari Comitatul apreçiând importanţa servicielor lor, îi inscrie d'a dreptul, nu se socotescŭ ca membrii activi ai Societăţii şi n'aŭ votŭ deliberativŭ; se bucură însĕ de tóte drepturile acestora pentru exposiţiuni şi alte assemenea.

CAP. III.

FONDURILE SOCIETĂŢII

Art. 5. Fondurile societăţii se compunŭ:

a) Din suma ce fie-care societarŭ este obligatŭ a versa anuale in cassa Societăţii.
b) Din recetele l̦illelor in cari intrările la Exposiţiunile organizate de Societate, vorŭ fi cu plată.
c) Din vêndarea reproducţiunilor prin photographii, litographii saŭ gravuri a operilor expuse.
d) Din reţinerile ce Societatea va percepe assupra preçiului ori-cărei opere de artă vêndută prin miglocirea Societăţii.
e) Din ori ce subvenţiune, legaturi saŭ donaţiuni cari s'arŭ putea face Societăţii.

EXPOSITION
DE
LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES BEAUX-ARTS.

La Société des amis des Beaux-Arts a pour but de propager en Roumanie le goût du beau par tous les moyens qui sont en son pouvoir. Elle encouragera les talents naissants et honorera les talents éprouvés; elle recherchera dans tout le pays les vestiges de l'art ancien pour les comparer aux œuvres de l'art nouveau; elle provoquera des réunions où seront traitées les questions artistiques et fera chaque année des expositions partielles, en attendant qu'elle puisse faire, dans un local spécial, une exposition permanente. En propageant ainsi le goût du beau, la Société fait œuvre de haute civilisation, car le beau, qui est la splendeur du vrai, comme disait Plotin, et l'éclat du bon, ainsi que le définissait saint Augustin, est pour l'âme la meilleure des éducations, celle qui lui donne la noblesse et la grandeur, en même temps que le dégoût des petitesses vulgaires et des mesquines intrigues. L'artiste est un être essentiellement bon et grand. Les peuples qui ont le goût de l'art se font dans l'histoire une place large et belle.

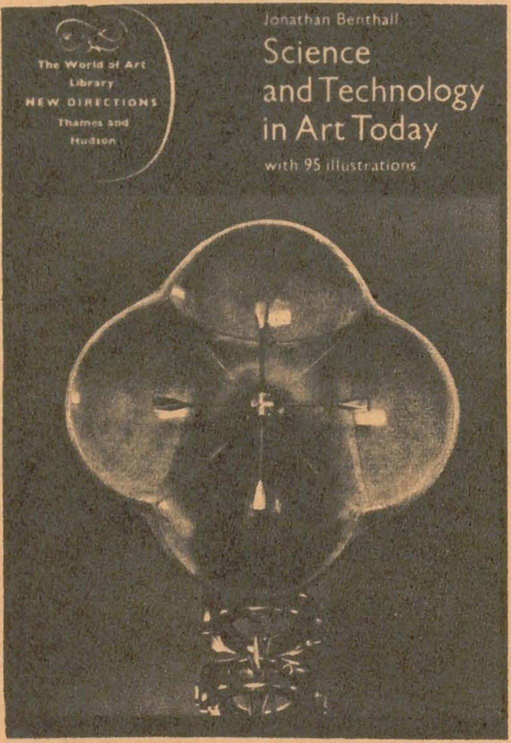
La Société des amis des Beaux-Arts est dirigée par un comité composé de M. M. Grégoire Cantacuzène, président; G. Tataresco, C. Bolliac, A. Odobesco, D. Berindey et N. Grigoresco, membres. M. Constantin Stancesco remplit les fonctions de directeur-administrateur.

Pour sa première affirmation, la Société a organisé l'exposition qui se voit en ce moment dans les salons de l'Hôtel Herdan et dont nous avons parlé à plusieurs reprises. Chaque jour, une file de voitures, rangées le long du Boulevard, indique que l'exposition est visitée. Nous connaissons des personnes qui en font l'objet d'un pélerinage quotidien. Dix salons sont occupés par l'exposition. Ce qui y domine, c'est la peinture, mais on y trouve aussi de la sculpture, des monnaies, des vitraux, des tapisseries, de l'orfèvrerie et une foule d'objets curieux, bien dignes d'attirer et d'occuper l'attention des amateurs et du simple vulgaire.

CENTENAR: ESPOSITIUNEA PUBLICĂ DIN 1873

S-au împlinit o sută de ani de la *espositiunea publică din 1873*, organizată la Bucureşti de Societatea *Amicilor Belelor Arte din România*. Unul din principalele scopuri ale acestei prime societăţi pentru propagarea artelor, înfiinţată în 1872 (condusă de un comitet prezidat de Gr. Cantacuzino, cu vicepreşedinţi T. Aman şi C. Esarcu, membri C. Tatarescu, C. Bolliac, Al. Odobescu, D. Berendey, N. Grigorescu şi director-administrator C. Stancescu) a fost — pe lîngă promovarea bunului-gust în rîndul publicului — organizarea unei prime expoziţii generale a tuturor producţiilor artistice aflate în ţară, pentru a oferi posibilitatea inventarierii lor. Expoziţia deschisă în ianuarie şi februarie 1873 în sălile *hotelului Herdan* — între orele 10—15 — a cuprins, după cum arată cele trei ediţii ale catalogului, peste 650 de producţii artistice (în fapt, mult mai numeroase, fiind inventariate sub acelaşi număr colecţii întregi). «Secţiunile» expoziţiei (sau «ramuri» în limbajul epocii) au fost: «I. Obiecte de Bele-Arte, propriu disse, adică Pictură şi Sculptură. II. Arta retrospectivă, adică obiecte de Arte interesante prin vechimea lor. III. Arte industriale, adică applicatiunea artelor la industrii şi mai allesu, specimine care să dovedească despre instinctul artisticu al poporului Românu».

Se înţelege că exponatele erau dintre cele mai diverse, de la picturi de Lucas Cranach la còpii după picturi celebre, de la lucrări de Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Gheorghe Tatarescu, la còpii de sculpturi, de la mobilier, vase de producţie orientală şi occidentală, desene după monumente istorice din ţară, la monede şi obiecte rezultate din săpături arheologice, ţesături şi broderii naţionale. La organizarea expoziţiei şi-au adus contribuţia 80 de artişti şi colecţionari particulari. Discursul de închidere al expoziţiei, rostit de C. Esarcu, o consideră drept o «realizare parţială», în principal din cauza absenţei proiectelor şi releveelor arhitectonice, dar şi a slabului concurs al presei. După expoziţie, numărul membrilor societăţii — 25 — nu a crescut. Expoziţia a fost vizitată de aproximativ 5000 de persoane, dintre care numeroşi elevi. Din punct de vedere financiar, ea s-a soldat cu un succes.



ȘTIINȚĂ ȘI TEHNOLOGIE ÎN ARTA DE AZI*

Referința artei la explozia tehnică a secolului XX rămîne una din temele constante ale cercetării estetice. Relația nu e nouă, fiind pusă în discuție pe parcursul istoriei, dar azi ea devine inevitabilă, pretinzînd o obligatorie formulare a atitudinii. Oscilația între adorație și expulzare tenace formează relația bipolară prin care se manifestă artistul contemporan. De la plastică la teatru și muzică, motivul străbate continuu operele, putîndu-se detecta în cele mai diferite variante. Dacă prezența tehnologiei admite clarificări evidente, efectele științei asupra creației actuale se manifestă printr-o complexitate dificil de analizat. A adopta sau respinge produsele concrete ale științei înseamnă numai o primă și superficială etapă, căci a descifra infiltrarea în artă a metodelor și tipurilor de examen științific a lumii constituie tentativa fascinantă a unor esteticieni de talia lui Max Bense sau Abraham Moles. Astfel se produce scientizarea, chiar inconștientă, a conștiinței contemporane și, implicit, a artistului. Acest traseu îl urmează și Jonathan Benthall în cartea sa.

Cu precauție, Benthall, după ce afirmă extinderea temei în secol, își delimitează preocupările. Marile experiențe trecute ale procesului de reformulare a statutului estetic nu mai intră în discuție, fiind deja clasate, acceptate, examinate. Futurismul, Bauhaus-ul, Avangarda rusă, subiecte ale unor studii ample, sînt recunoscute ca principali termeni de referință, fără a mai fi însă comentate. Jonathan Benthall se dedică celor mai recente aplicații ale tehnologiei în artă, considerînd că « cea mai urgentă nevoie este o apropiere cît mai proaspătă de subiect ». Deci nu ca o amplă expunere academică de tradiții și precursori, de referințe bibliografice depășite, ci ca o carte vie despre realitățile prezentului, comentariu al mobilității perpetue apare această tentativă. Autorul evită persistent expunerea dificilă, cu divagații, preferînd, în stilul anglo-american al criticii, formularea concisă, într-o suită ritmică nervoasă. În suspiciunea față de ornament și decorativ se poate descifra și influența atitudinii științifice preocupată de examinarea modului de funcționare al mecanismelor, în afara deviației care întunecă explicația.

Inițial se vizează extinderea noțiunii de artist, implicînd în definiția ei și capacitatea de a mînui, de a exersa, de a pune în funcțiune un mijloc de comunicare. « Arta și artistul combină azi două asocieri. Cea dintîi aduce ideea îndemînării, iscusinței de a folosi un mijloc de comunicare. E asocierea mai veche. A doua aduce rezonanțele eroice ce se pot regăsi pînă în Romantism și Renaștere și de care nu ne putem lipsi totuși. Acțiunea artistului apare ca acțiunea cuiva care își asumă o responsabilitate neobișnuită . . . Tendința generală e azi de a descoperi arta mai mult în schimbul conștiințelor organizate decît în transsubstanțierea materialelor de către geniu în obiecte de artă și capodopere. Termenul de artist combină de aceea sensul de vizionar-filosof-profet cu sensul de meseriaș-tehnician-desenator. Un vizionar sau un filosof nu e socotit artist, nici n-ar putea fi, în afară de cazul cînd își poate transmite percepțiile printr-un mijloc de comunicare tehnic . . . Un meșteșugar nu este socotit artist în afară de cazul cînd mijlocul său de comunicare este susținut de o anumită clarviziune și imaginație neobișnuite ». Pornind de la acest raport dialectic, Benthall examinează semnificația raportării artistului la atribuțiile tehnice care îi revin și implicit semnificațiile produse. Adoptîndu-se un asemenea regim noțiunea de talent decade în favoarea unei alte disponibilități, bazată pe corelația intelectului cu abilitatea — căci « virtual orice artă se bazează pe tehnologia unei clase de instrumente ». Numele lui Claës Oldenburg, Andy Warhol, R. B. Kitaj apar, conform opiniei autorului, printre primele pilde ale extinderii tehnologiei asupra procesului de creație. De aici cartea urmărește deliberat infiltrarea « conștientă sau organizată simbolic » a științei în cîmpul artei, Benthall dezinteresîndu-se de aplicațiile întîmplătoare, accidentale. Din această perspectivă se produce inevitabil o triere, căci în carte apar doar acei artiști care adoptă o estetică bazată pe resursele și metodele științei. Dacă criticul exclude accidentul, el elimină de asemenea și operele care prin utilizarea tehnologiei moderne nu se desprind de normele esteticii tradiționale, concluzia fiind că, atunci cînd apelează la mijloacele de comunicare actuale, artistul trebuie să-i coreleze obligatoriu o radicală mutație a valorilor estetice al căror partizan e. Benthall distinge între mijloacele de comunicare *utile*, care au aplicații sociale și industriale, în afara domeniului artelor frumoase, și cele *academice*, reduse în exclusivitate la domeniul artistic. Primele se constituie în termen de analiză, urmărind totodată depășirea de către artist a funcționalității lor originare. Examinarea modalităților se face prin continuă referință la observațiile lui Marshall Mc Luhan privind particularitățile de mesaj ale fiecărui mijloc de comunicare.

Fotografia e primul termen examinat și autorul își explică opțiunea prin surprinderea unei omologii de atitudine a epocii începutului de secol XIX cu aceea actuală față de computer. Este rațiunea pentru care urmărește evolutiva depășire a convingerii privind « anomalia estetică a fotografiei » pînă la încorporarea ei în cele mai diverse opere. Un proces similar suferă și alte tehnici de imprimare, în special telegraful. Benthall se referă la prezența telegrafului în *Dansul morții* a lui Strindberg sau povestirea lui Henry James, *În cușcă*, pentru a-i urmări apoi prezența pe parcursul secolului pînă în creațiile de factură conceptualistă. Referința la noile mijloace de comunicare se face întotdeauna cu dificultate, deoarece presupune și o mutație a conceptelor estetice tradiționale. În afara personalităților cunoscute sînt examinate experiențele unor artiști ca Richard Hamilton, John Latham ș.a., dar mai ales observațiile lui John Szarkowsky, directorul secției de fotografie a Muzeului de artă modernă de la New York. Concluziv, acesta afirmă existența unei comunități de percepție între artă și mijloacele științifice de comunicare, percepție care poate constitui un termen de cercetare fecundă.

Computerul și cibernetica formează capitolul central. Preluînd unele afirmații ale lui Norbert Wiener, Benthall demonstrează că deși examinarea societății prin raportare la noțiunile științei e prezentă și în operele lui Hobbes sau Leibniz, această tentativă de a clasifica, ordona, analiza comportamentele poate fi totuși definită ca Zeitgeist al secolului XX. Computerele nu depășesc în complexitate procesele umane naturale (cele ale creierului de exemplu), nici pe cele lingvistice, ele însă posedă un plus de eficiență analitică. Pe această convingere se înscriu primele lor aplicații artistice. « Dacă fotografia permitea o extindere a capacității de a explora vizualul, computerul extinde abilitatea noastră de a structura sau organiza informația ». Și totuși, includerea lui în procesul de creație a avut de înfruntat suspiciuni, căci a fost interpretată ca o contestare a vechilor termeni prin care se caracterizează de obicei arta: căldură, spontaneitate, sinceritate, termeni considerați ca funciarmente opuși valorilor produse de mașină. Aici, Benthall urmărește progresiva subminare a acestor obiecții, ca și accentuarea capacității artistului ca prin apelul la noile tehnici să producă opere ce aderă la valori estetice necunoscute pînă acum. Printre exemplele citate se numără și grupul Sigma 1 din Timișoara ale cărui lucrări se bazează — scrie autorul — pe « măsura estetică » a lui Birckhoff.

După ce e urmărită și experiența cea mai recentă a aplicațiilor laserului, se acordă un loc marcant artei cinetice. Dincolo de Naum Gabo, Moholy-Nagy, Nicolas Schöffer, Jean Dupuy, Jean Tinguely, preferința evidentă a autorului se îndreaptă spre opera artistului cinetist stabilit la Paris Tsai Wen-Ying. Artistul descoperă simbioza fascinantă dintre idealurile unei vechi civilizații ce nu intră în conflict cu tehnica actuală, ci, dimpotrivă, capătă o surprinzătoare expresivitate.

Alături de aceste analize, cartea se referă la intervențiile ecologiei și lingvisticii în arta secolului XX. Jonathan Benthall sfîrșește prin a afirma: « Știința și arta apar azi ca două moduri de investigare informațională a realității, fapt ce determină o modelare reciprocă ». « *Știință și tehnologie în arta de azi* » este cartea actuală a unui pasionat critic angajat în marile cercetări ale contemporaneității.

GEORGE BANU

* Jonathan Benthall: *Science and Technology in Art Today*. Thames and Hudson, London.

ARTA ŞI CUVÎNTUL

Manifestarea artistului sub specia verbului, teoretic sau beletristic, e un fenomen permanent, cu valori paradigmatice în istoria culturii. Societatea e dispusă mai ales să primească vorbirea artistului ca maieutică, aducînd la lumină sensul creației și procurînd o economie, în același timp, de efort hermeneutic. Artistul însuși apelează la literatură ca la un mod elucidant, fie și numai pentru sine însuși — rîvnind cuvîntul, ca alții cifrele, pentru exactitatea (de altfel iluzorie, dar o iluzie plauzibilă din perspectiva neprofesionistului), pentru aptitudinea lui naturală de semnificare, pentru precizia identității conceptuale ; de fapt, condiția artei secolului XX aduce la ordinea zilei un habitus de gîndire discursivă, conturînd mentalitatea artistului, fenomen solidar cu o nouă conștiință de sine, cu noile funcții pe care le asumă în cadrul civilizației. Cu atît mai dens e potențialul ideologic și cu atît mai legitim interesul societății față de fenomenul « discursului de artist ».

Chiar dacă se presupune că lumea ar fi înțeles corect, deși cu întîrziere, opera plastică modernă și fără juxta manifestelor care au deschis cu binecunoscuta violență tirul verbal al artei contemporane, textele, în acest caz (tipic pentru colaborarea artă—cuvînt) au fost agentul critic, revelatorul intenției revoluționare, purtătorul spiritului doctrinar, paraestetic, mai adînc angajat decît arta în destinul uman, textele deci au majorat aria imaginii.

Desigur, însă, și tocmai din cauza acestui demiurgii a verbului, s-a abuzat de cuvinte — ca alibi pentru opacitatea unui demers artistic, ca mască a insuficienței lui constitutive ori pentru a compensa un provizoriu hermetism.

Valorile culturale, cîte sînt, pe care le datorăm acestui « bilingvism » natural al talentului, decurg întotdeauna din *diferența*, nu din *suma* limbajelor : încă un indiciu, dovedind spontan existența unor limbaje privilegiate (pentru anume conținuturi) — mod pragmatic de a crede în ireversibilitatea lor, infirmînd pleonasmul prea acreditat de sloganul clasic « ut pictura poesis ».

În viața noastră publică, acum ca și altă dată rostirea artistului se face auzită deseori. Sub forma asertorică a răspunsurilor la anchetele și mesele rotunde întreprinse de reviste și ziare — apare, solicitată, o literatură participativă am putea spune, întrucît calitatea ei constă în nemijlocita manifestare a prezenței în mijlocul comunității sociale, în abordarea problematicii ei generale din punctul de vedere specific al artistului. În aria « verbală » a artistului întîlnim diverse modalități beletristice consacrate, clasificabile prin raportare la toate genurile în funcțiune. Se cere chiar menționat gustul formulărilor literare, fie și în oralitatea ocazională, indicînd patosul comunicării.

Prezentăm în revistă 13 dintre numeroșii plasticieni-scriitori, unii tipăriți de mult și cunoscuți pentru utilizarea cuvîntului ; inițiatorul și comentatorul grupajului, criticul de artă Mihai Drișcu, s-a orientat în alegere după criteriul *constanței preocupării literare*, indiciu evident al fenomenului de bilingvism natural. Desigur, ecoul operei plastice datorate autorilor citați nu-și schimbă amplitudinea în urma dedublării : ar fi să admitem pleonasmul citat mai sus dacă am socoti expresia verbală doar « cheie » a celei vizuale. Și nici indiscreția unui *test al personalității*, tentînd speculația psihologică, nu vrem să stimulăm publicînd aceste scrieri. Rostul unei atari antologări, care are cel puțin meritul începutului, ni se pare a fi o instruire în *modul* și *cota* nevoii de gîndire conceptuală, de comunicare verbală, atestînd implicarea artistului în mersul societății. Ar fi deci o mărturie despre extensia ariei lui de intervenție — o practică mai gravă și mai edificatoare decît pitorescul braconaj al unui artist pe teritoriul artei vecine. Texte de acest fel se pot citi și în perspectiva ansamblului culturii artistice din acești ani în țara noastră.

A. A.

HORIA BERNEA
GETA BRĂTESCU
BRĂDUȚ COVALIU
VAL GHEORGHIU
GRIGORESCU ION
OCTAV GRIGORESCU
NICOLAE KRASOVSCHI
MATEI LĂZĂRESCU
MIHAI OLOS
MILIȚA PETRAȘCU
MARGARETA STERIAN
VASILE VARGA
ION VLASIU
BENEDICT GĂNESCU

SCHIȚĂ DE PARCURS PENTRU «ARTISTUL ÎN ÎMPĂRĂȚIA CUVINTELOR»

Paginile acestea s-ar putea numi și « idee repede » despre artistul plastic în calitate de producător de *fapte literare*. Complexitatea sarcinii propuse ne va obliga să balizăm doar, destul de telegrafic, desigur lacunar și bусulînd sănătoasele criterii cronologice, o uriașă întindere de texte; cele cîteva indicații, cu un bogat montaj citațional, vor trebui recepționate în felul aisbergurilor, cu cea mai mare cantitate « dedesubt ». De asemenea — nu are rost de captatio ! — uneori se va face evidentă o stîngăcie personală în manevrarea unor unelte sensibil diferite, ale unui alt domeniu de cercetare. În mare, un « plan al lucrării » (structuralism școlăresc) despre cît mai multe modalități în care, de-a lungul timpului, plasticianul a utilizat cuvintele, ar arăta cam așa: Există artiști care: 1) aproape toți dau titluri, 2) de la o vreme semnează, 3) consideră scrisul drept cel mai economic « violon d'Ingres » după truda pe ogorul artelor plastice, 4) mai mult decît atît, 5) sînt și—și (adică și scriitori « statutați »), 6) înclină să dea dreptate lui Maiakovski pentru: « Cerule/ Scoate pălăria ta veche/ vin eu ! »), 7) scriu în scopuri didactice, 8) se autoexplică mereu, întrucît « tempora mutantur et nos mutamur in illis », 9) « topesc » în imagine cuvîntul (cuvintele), 10) inventă alfabete noi, 11) scriu manifeste, cel mai adesea colective, ale « ismelor », 12) își aduc aminte ce și cum, 13) au îmbrățișat genul epistolar, 14) bat urda, cum reflecta Goethe, poate s-o preface în smîntînă, 15) au încredere în mass-media, 16) emit sentințe memorabile, 17) scriu cereri, 18) tac în mod grăitor, 19) oricum . . .

Tentativă taxonomică regretabil eșuată din ambiția exhaustivului și care a ajuns să dobîndească un oarecare și întîmplător aer de vecinătate cu fragmentul de enciclopedie « livrat » (scris, citit, citat) de Borges, conform căruia animalele se împart în: « a. animale care aparțin împăratului, b. îmbălsămate, c. domesticite, d. purcei de lapte, e. sirene, f. fabuloase, g. cîini în libertate, h. incluse în prezenta clasificare, i. care se agită ca nebunii, j. nenumărate, k. desenate cu o pensulă foarte fină din păr de cămilă, l. et caetera, m. care sparg ulcioare, n. care de departe par muște ».

Stins acest zel clasificator, să pătrundem pe terenul ceva mai ferm al *motivațiilor*: ce l-a determinat pe artistul imaginii să devină și « homo scriptor » ? Cele mai vechi exemple (precum tratatul de pictură și sculptură al lui Xenocrate din Sicion, străbun al tuturor artiștilor—critici îl numește Venturi — sec. al III î.e.n. — cunoscut prin intermediul lui Pliniu) aduc deja conștiința necesității de *a păstra și transmite* cunoștințe legate de aceste discipline. Principala mărturie despre arta evului mediu este furnizată de *Schedula diversarium artium* a călugărului Teofil (sec. al XII-lea) — colecția de rețete pentru uzul anonimului însărcinat cu împodobirea lăcașului Domnului. *Erminia* lui Dionis din Furna-Agrapha (sec. al XVIII-lea), a cărui țintă declarată era de a fi un demn emul al lui Manuel Panselinos (sec. al XII-lea) apare ca un reflex întîrziat al « programaticii », stabilității și conservatorismului iconografic al artei bizantine (această « călăuză practică » avînd rezultate și pe teritoriul țării noastre). Munca sîrguincioasă a fost întotdeauna recomandată ucenicului artizanului medieval, posesor de « exemplum »-uri de urmat. *Il libro dell'arte* a lui Cennini — tratat terminat la optzeci de ani, în închisoarea pentru datornici, la 31 iulie 1347 — conține și el recomandări pentru beneficiarul unui sever învățămînt corporativ « să desenezi fără întrerupere atît în zilele de sărbătoare cît și în cele lucrătoare ». *Della Pittura* (1436) a lui Leon Battista Alberti a fost considerată « marea cartă a Renașterii » ; între altele și deoarece punea în discuție statutul social al artistului, mai exact necesitatea dobîndirii unui statut social superior, al *individului de excepție*. E mare diferență între primii autori menționați — fără a-i mai socoti pe cei « săriți » — care « nu crîcneau » asupra anonimatului normalizat (de la norme) și ideile umanistului Alberti: « așadar pictura se bucură de meritul că orice maestru pictor își poate vedea operele lui adorate, iar pe el tratat ca un zeu ». Pentru argumentare, toate mijloacele sînt bune, mai cu seamă exemplele antichității despre imensa considerație de care se bucurau artiștii (un cuceritor s-a oprit la porțile unui oraș ca nu cumva să distrugă un tablou celebru). Arta este știință, artistul « trebuie să fie învățat în toate artele libere, dar mai ales ca el să știe geometrie ». Ca urmare a participărilor lui Leonardo — teoreticianul atît de actualei înțelegeri a pictorului ca experimentator al lumii — la turnirurile oratorice între poeți, artiști, teologi, despre superioritatea uneia sau alteia dintre arte, cu care ocazie notează și metaforele lui Simonide pictura « muta poesis » și poezia « pictura loquens » care au făcut secole să curgă destulă cerneală, găsim în preceptele lui tot felul de argumente candide care, în epocă, nu făceau parte din deliciile unui joc de societate, ci se înscriau printre mijloacele de promovare socială: « . . . nu e vina picturii dacă pictorii n-au așezat-o în *rîndul științelor* (s.n.) deoarece puțini pictori se ocupă cu scrisul, viața lor neajungîndu-le să o înțeleagă ; să spunem noi pentru aceasta că ea este mai puțin nobilă? » Dacă așa stăteau lucrurile pe vremea lui da Vinci, după el s-au modificat esențial, artiștii plastici consemnînd tot mai des idei despre arta lor, despre credințele și prejudecățile lor, sondînd mituri personale sau participînd la cele ale epocii, îndeletnicindu-se cu speculații, comunicînd probleme « de meserie » etc.

Deoarece romantismul a adus atîtea noutăți în înțelegerea modernă a artei, să stăruim asupra « farului » romantismului, Delacroix, ale cărui preocupări într-ale scrisului sînt notorii (pe lîngă impresionantul jurnal și cantitatea de epistole a scris două nuvele și o piesă): « Dacă prin romantism se înțelege libera manifestare a impresiilor personale, nu numai că sînt romantic dar eram și la 15 ani ». Un decupaj « orientat » poate considera ideile lui Delacroix drept precursoare ale cîtorva direcții literare. Cel care scria — amestecăm stricta cronologie a jurnalului — « Pentru mine, ceea ce contează sînt iluziile picturii mele, restul e nisip mișcător » își mărturisea « o predilecție pentru artele tăcute. *Cuvîntul este indiscret* ».(s.n.) Astăzi — Camus a considerat că « omul este mai om prin lucrurile pe care le trece sub tăcere decît prin acelea pe care le spune » — există o întreagă « literatură a tăcerii ». E de mirare cum promotorii « noului roman », atît de sensibil în a-și căuta strămoșii, l-au uitat pe Delacroix, care polemizează, pornind de la o prefață de Georges Sand, cu imaginea scriitorului atotștiutor, « Dumnezeu al personajelor lui »: « de ce acest punct de vedere și nu altul, de ce nu amîndouă sau de ce nu tot ce se poate spune despre acest lucru ? » Nici un Delacroix în « pasă existențialistă » nu e o idee prea deplasată: « Îmi spun că un lucru trist al existenței noastre mizerabile este obligația de a fi fără încetare alături de tine însuți ». Dacă în 1815, într-o scrisoare, se preocupa de « febra inimii, delir al rațiunii și al simțurilor, surprinzător amestec de suferințe și delicii », în 1823 se sfătuia în jurnal: « fortifică-te împotriva primei impresii și păstrează-ți sîngele rece ! » Și imediat amintindu-ne o mărturisire a lui Brâncuși — relatată de Ionel Jianu — despre perioada sa de început « îmi atîrnasem deasupra patului pancarte pe care îmi scrisesem sfaturile pe care mi le dam în clipele de îndoială » ne întrebăm: oare ce sfaturi își adresa ? O altă paranteză: încăperea era un ambient, ca de altfel și camerele lui Goethe în

Literatura este fragmentul fragmentelor; numai o fărîmă din ceea ce s-a petrecut și s-a vorbit s-a scris; și numai o fărîmă din ceea ce s-a scris a și rămas.

Goethe

Genurile literare se amestecă unul cu altul întocmai ca și culorile; sînt ușor de deosebit în tonurile lor intense, dar pot avea atîta varietate și atîtea forme încît nu putem spune niciodată unde se sfîrșește o specie și unde începe alta.

Lord Kames

Bătălia literaturii constă în acest efort de a ieși din limitele limbajului; ea se desfășoară mereu la marginea extremă a dicibilului; existența a ceea ce este în afara vocabularului este aceea care face să se miște literatura.

Italo Calvino

O operă de artă, cu ceea ce pune artistul singur în ea nu este decît jumătatea; își atinge statura normală prin ceea ce timpul și oamenii fac din ea.

Naum Gabo

care acesta a scris, într-una, pe toți pereții, sistemul de clasificare al lui Linné, iar în alta, idei pentru scrierile sale, și cărora, mai tîrziu, le-a regretat văruirea. (Aceasta ar fi o « acțiune » !)
La acest repertoriu citațional — artificiu metalingvistic — am putea adăuga o formă geometrică avînd laturile « se pictează cu creierul, nu cu mîna » (Michelangelo), « Nu ești artist dacă nu porți tabloul în cap înainte de a-l executa » (Monet uitase, sau încă nu spusese cealaltă lozincă a sa, una din cele mai aducătoare de încurcături în arta de după el « pictez cum pasărea cîntă »), « pictura este o știință, ea ar trebui urmărită ca o anchetă asupra legilor naturii » (Constable), « Trebuie să reflectezi, ochiul nu ajunge » (Cézanne), « Paleta unui pictor nu înseamnă nimic. Ochiul face totul » (Renoir), « Pictura este mai puternică decît mine, îmi face ce vrea » (Picasso). (Putem prelungi la nesfîrșit acest joc intelectual pînă la a aduce poligonul aproape de cerc, pînă la căderea în joc-joc, pornind, să spunem, de la « cunoaște-te pe tine însuți » — temelia jurnalului — și pînă la observația lui Călinescu « și autorul de romanțe e sincer, și lăutarii sînt sinceri, toți sîntem sinceri », introducînd și neșansa lui Napoleon de a fi exclamat pe Elba « Ce roman e viața mea ! », lucru repetat pe cont propriu de atîția Mitică la bufet, ba chiar și, inevitabil, pe Caragiale « Știi să scrii ? Ești scriitor. Știi să citești ? Ești critic ».)

Nu putem decît sublinia aici importanța scrierilor teoretice și didactice ale artiștilor în special din secolul nostru. Extrema lor sărăcie în țara noastră trebuie văzută ca un semn alarmant. Un fapt al scrierilor artiștilor din țara noastră pare a fi o treptată renunțare la excentricitățile de limbaj, la cuvintele-petardă, specialitate a majorității manifestelor « ismelor » internaționale din primele decenii ale secolului și mai cu seamă a gîndirii suprarealiste « revoltă absolută, nesupunere totală, sabotaj în regulă, umor și cult al absurdului » (Camus) — dar observăm că această definiție poate fi extinsă, cuprinzînd și actul încă prin mijloace formale « tradiționale » al lui Picabia (un tablou gri pe care scrisese : « Merde pour celui qui le regarde ») și discreditarea chiar a artistului « sînt un respirator » (Marcel Duchamp).
Dacă o parte a scrierilor plasticienilor devin alte argumente în constatările stilisticii, « Orice operă este un univers verbal autonom, cuvintele au adesea o valoare pentru sine și transcend, adesea chiar ignoră limitele semantice ale dicționarului » (Pierre Guiraud), orice fapt literar nou fiind o limbă necunoscută ce trebuie decodată așa cum lexicologii stabilesc dicționarul unei limbi, confruntînd și delimitînd sensurile, alte scrieri ale plasticienilor apelează la « stilul comun », atenția îndreptîndu-se spre ce spun, efortul lectorului pentru *cum* e minim. Iată explicația — alegerea e aproape întîmplătoare — unui autor de happening-uri, Wolf Vostell : « Happening-urile mele nu sînt nici reprezentații de cabaret, nici glorificări ale distrugerii în jurul nostru. Happening-urile mele sînt vise și gînduri, critici și satire pe care nu le pot exprima decît cu ajutorul flexibil și schimbător al Evenimentului, cu posibilitățile lui de expresie nelimitată. . . Iau la întîmplare fragmente și incidente ale vieții și le declar exemplare. . . Happening-ul este o nouă formă de artă care acționează asupra publicului prin impulsuri, gînduri și reflexe, dragoste și șoc ».
Cercetările ultime asupra naturii lingvistice a artei, conceptualismul în speță (în treacăt, una din primele observații ale criticii a fost că anexînd funcția critică, această artă face inutil criticul) nu produc la nivelul « textului » dificultăți. (Iarăși « la întîmplare » transcriem 10 ipoteze de lucru de Mel Bochner — dar modificînd distribuția textului din rațiuni de economie, deja am intervenit falsificator : « 1. Limbajul nu este transparent / 2. Ambiguul este diferit de vag / 3. Nu există gîndire posibilă fără un suport care o susține / 4. Un proces presupune un sistem / 5. Măsurile măsoară metodele de măsură / 6. Ceea ce nu poate fi imaginat nu poate fi văzut / 7. Refuzul caracterului fizic este ironie / 8. A descrie nu aplatizează / 9. Ultimul plan nu este nici margine, nici franja implicitului / 10. Arta nu este o ilustrare a ideilor, 1969.) Numai că o abordare din acest punct de vedere este neesențială, dacă nu neadecvată.
Plasticienii s-au arătat deosebit de sensibili la funcția scrisului pentru motivul că « scrierea alfabetică, prin impersonalizare, uniformizare, liniarizare și secvențializare reversibilă duce în mod firesc la constituirea formelor logice ale gîndirii » (H. Wald). Avem aici în vedere în primul rînd domeniul poeziei spațiale și concrete (scurte ,informații în «Arta» nr. 8/1970).
Există soluții artistice nenumărate, — « de dincolo » de paradisul tragic al sterilității, de cinismul « manevratorilor » artistici, de blazarea celor bolnavi de *tutaeteditelonvientrotard*-ită — care « au ce face » cu cuvintele. E necesară o mare atenție în discernerea unor asemenea fapte artistice, care uneori pot intriga, dar în nici un caz nu pot fi apreciate prin încă frecventul viciu de logică « nu pricep, deci sînteți idioți ». Sperăm că acest text — amalgam problematic — a fost ferit de acest viciu.
Notă, înainte de o minimă prezentare a plasticienilor care au scris acest număr : « Destui pictori recenți, conștienți confuz dar înspăimîntați de această importanță a numelor și neîndrăznind prea mult să riște în periculosul imperiu al cuvintelor, s-au silit să denumească lucrările lor cu numele cele mai neutre posibil. Există titluri strălucitoare, titluri care sînt poeme care se proclamă sau se declamă sau se distilează ca ale suprarealiștilor, există de asemenea titluri de discreție, cele ce încearcă să se facă uitate, care ne murmură cu o voce mititică : nu mă priviți, nu-mi dați atenție, sînt abia un cuvînt » (Michel Butor).
Nu e greu pentru vizitatorul expozițiilor să constate că la noi plouă cu « Germinații », cu « Începuturi », cu « Omagii », « Obsesii », « Contraste » ca să nu mai amintim « Compozițiile ». Dar de-aici ar începe o operație de statistician.

HORIA BERNEA dă suficiente explicații asupra a ceea ce intenționează să fie textul său. În locul « parafrazării », este de preferat o încercare de « demontare » lingvistică și sociologică. În cazul « ideologiei personale » soluțiile extreme ar fi îndreptarea către *informație* sau către *expresie*, dar, în realitate, conform eterogeniei scopurilor, există o circulație între funcția conotativă (accentul pus pe destinatar), cea expresivă (accentul pus pe persoana emițătoare) și cea metalingvistică (ce accentuează recursul la cod). Codurile intervenite — literatură de elită și cultură de masă, avangardă și tradiție — deși diferite, sînt plasate în același moment, sînt simultane, într-o « modulare de coexistență » (Merleau-Ponty). În privința atitudinii de avangardă este de distins momentul demiurgic, « eroic » al sustragerii de la legile pieții, iar în operă, cea mai mare absență posibilă de relații formale cu produsele recunoscute : este momentul cuvîntului ca « subiectivitate în act ». Explicarea este tentativa de traducere, de apropiere de convențiile curente — de unde frecventa necesitate a « glosarului personal » (revista *Leonardo* are chiar o rubrică în acest scop); în planul suprastructurii, avangarda ajunge la muzeu.

Fragmentele GETEI BRĂTESCU sînt axate, ca de altfel destule exemple de « literatură a mărturisirilor », pe dezvoltarea subiectivă egocentrică (în special în ceea ce privește propria experiență ca material al operei de artă). Îmbinarea între relatarea cu substrat autobiografic și ficțiune are cîteva « praguri » : la nivelul psihologic (recunoaștere, uitare, reminiscență — ca recuperare spontană); la nivelul « tehnicii literare » : portretul « temă a privirii » ca trambulină spre caracterologie (caracter, gr. = ceea ce se ascunde în interior), precum și deprinderea construcției acelei categorii de « viziune ambiguă » ce este fantasticul (semnul lui, la cititori, spune Todorov, este dilema — să credem, să nu credem ?) în care se apelează și la poezia involuntară a visului. La capitolul « stil » este de observat surdinizarea exuberanței și precauția de a asigura fluxului gîndirii « aliați » de autoritate (sau plăcerea de a se regăsi în ideile altora ?) precum și balansul de interes dinspre enunț spre enunțare.
« Metafora poetică nu este simpla schimbare de sens, ea este schimbarea de tip sau de natură a sensului, trecere de la sens noțional la sens emoțional », scrie Jean Cohen,

Eu zugrăvesc mai ales gîndurile mele, fumuri fără înfiripare, care nu se pot întruchipa în fapte; abia că le pot așterne într-o suflare a graiului.

Montaigne

Ce carte frumoasă s-ar putea compune povestind viața și aventurile unui cuvînt!

Balzac

Să nu lăsăm cuvintele nici să doarmă, nici să amorțească, nici să zacă, nici să moară. Ele sînt comoara noastră de mare avuție.

Tudor Arghezi

Este o mare nenorocire că poezia are o denumire a ei proprie și că poeții sînt constituiți într-o corporație aparte : nu există nimic deosebit în poezie, ea este doar un mod deosebit de a se comporta, propriu spiritului omenesc.

Novalis

Chiar în momentul în care scriu simt douăzeci de lucruri pe care nu le mai recunosc atunci cînd sînt exprimate. Gîndirea mea îmi scapă. Mintea mea greoaie sau mai

Discursul mixt al oricărei poezii este dat de proporția *predicativ-locutiv*; în poeziile lui BRĂDUȚ COVALIU (publicate în volumul « Rugul de taină ») proporția pare să încline către discursul predicativ (simbolic, convențional, obiectiv, abstract, selectiv, general) și mai puțin către cel locutiv (subiectiv, afectiv, concret, singular, total). În această distribuire, rezultă o « poezie a enunțării » și un joc al inventarierii (« poezia obiectelor umile ») în care reducția verbală și forța spațiului alb au un rol însemnat.

Fragmentul acesta face parte din « trecerea la roman » a lui VAL GHEORGHIU (autor al unui volum de crochiuri « Arlechin în iarbă », bine recepționat de critică).
Cum nu ne putem hazarda dincolo de limitele fragmentului, din cîteva « semne » — arsenal imagistic crepuscular, tema timpului, sugestia că insolitul se poate introduce oricînd în normalitate — putem presupune că autorul nu este indiferent la « basmele pentru oameni culți » ale realismului magic.

Structurată ca o autoanchetă și o autobiografie artistică, intervenția lui GRIGORESCU ION este un alt exemplu de « ideologie personală ». Se observă o dublă deschidere a textului, practică și sentimentală — probleme de meserie și accident autobiografic — pe de o parte, ideologică pe de alta. În argumentare putem urmări toate tipurile de noțiuni pe care un sociolog al cunoașterii, Chaïm Perelman, le ia în considerare: noțiuni formalizate (de tipul nebunului la șah), noțiuni semiformalizate (științifice, artistice), din experiența banală și noțiuni « confuze » (merit, bine — confuze pentru că întotdeauna apare întrebarea « în raport cu ce ? »). Încă o observație: se apelează uneori la o extindere oarecum abuzivă a sensului (vezi în text hobby).

« Ipotezele despre formă » ale lui OCTAV GRIGORESCU sînt, în parte, formulate ca o didactică. În parte, deoarece autorul nu apelează la corpul retoric de rețete normalizate, acceptate (cu caracter teleologic — cum ajungem la definiție), ci procedează la un *sistem tatonant*, la precauții propedeutice, la analiză concentrică, la valorizări ale cuvintelor într-o « rețea organizată de obsesii » (Barthes) în care, pe lîngă mișcarea gîndirii, ajunge să intereseze *scriitura* — după Barthes — « . . . o limbă autarhică ce nu plonjează decît în mitologia personală și secretă a unui autor, în această hipofizică a cuvîntului unde se formează primul cuplu de cuvinte și de lucruri, în care se instalează o dată pentru totdeauna marile teme verbale ale existenței lui . . . este un fenomen de ordin germinativ; este transmutarea unei umori ».

Cea mai sigură posibilitate de contact cu textele lui NICOLAE KRASOVSCHI — autor în 1969 al unui volum de « proză scurtă » — este considerarea lui în descendența creatorilor de « mituri ironice ». Ironia, după Northrop Frye, este « dezacordul dirijat de întîmplare între caracterul eroului și ceea ce i se întîmplă ». Se pot distinge arhetipul « pharmacos »-ului — « țapul ispășitor », imaginea centrală este tortura, mutilarea; modelul alegoric al relației victimă—agresor, al mecanismului complicat vis (conflictul dintre dorință și realitate) — ritual (aici, execuția unui condamnat sau parodia ei) — mit (« contopirea ritualului cu visul într-o formă de comunicare verbală dă naștere mitului », Frye) și, punct important al mitului ironic — eludarea motivelor sancțiunii (domeniul moral). « Furia preciziei » în detalii, false piste temporale ambiguizează textul căruia, făcîndu-i evidentă schelăria, îi răpim o bună parte din interes.

Cele două texte ale lui MATEI LĂZĂRESCU sînt de fapt o *teorie* și o *practică* a privirii. Realismul de tip « iluziv » al rezultatelor e mai presus de orice îndoială.
Propunerii lui Apollinaire « cele cinci simțuri ale mele te fotografiază în culori » sau presupunerii lui Blaga « dacă ar putea, naturaliștii s-ar transforma cu mare plăcere în aparate fotografice », Lăzărescu le preferă mobilitatea *cine-ochiului*. Temporară ocolire: imagine suficientă dar efemeră, presupus scenariu, în cuvinte, pentru o eventuală retransformare în imagine. Spectaculoasă verificare, dar și modificare a ideii lui Delacroix: « Toate subiectele devin bune prin meritul autorului, totul este subiect (în cazul nostru, un citadin descoperă ruralismul. n.n.). Subiectul este în tine însuți. În tine trebuie să privești și nu în jurul tău ». Corecția este suprimarea lui nu.

« Fiecare efort asupra stilului » observase încă Mallarmé, « duce la versificație ». MIHAI OLOS practică o poezie a stărilor muzicale, parcă inconștient atentă la eufonie. Conștiința artizanală încadrează în « concepte hieroglifice » procedee litotice, prescurtări surprinzătoare, intențiile sale de a « vorbi despre tainic prin tainic » (Kandinsky), indiferent de scara acțiunii poetice. În unele poezii, apelează cu deosebite rezultate la indicii secundare ale mediului lexical (culoare locală dată de dialectisme, biblеisme, arhaisme).
Poezia tinde către o mutație a limbii, către « o metaforă mentală » și spre hipertrofierea formelor secunde ale semnificației.

MILIȚA PETRAȘCU oferă un remarcabil exemplu de « caragializare », nu numai în privința « economiei », dar și în mînuirea tehnicii eroicomice. Declanșată de un fapt real, « autentic », această să-i spunem schiță este o elocventă aplicare a mecanismului umoristic: inadecvarea semnificantului și a semnificatului. Limbajul este neutru, impasibil, cu « legături » de proces-verbal; remarcabilă este siguranța reducerii problematicului la derizoriu (apropiere de anti-climax) și finalul « în coadă de pește ». Pare a fi o hiperbolizare contemporană — cu stagiu la școala absurdului — a « rîsului voios, orientat spre bufon » a celui ce își caracteriza astfel unele personaje: « Uite ce drăguți sînt ! »

Aceste poezii și miniaturi în proză ale MARGARETEI STERIAN (poetă, prozatoare și traducătoare) aparțin fără îndoială unui filon romantic. Este o « poezie a inimii », eminamente lirică, autocontemplare a frămîntărilor intime, a entuziasmelor și a nostalgiilor. Destule sînt motivele « excitabilității sufletului »: natura — refugiu, natura prilej de meditație și, nu în ultimul rînd, opera de artă ca temă a poeziei. Impulsul introspectiv suportă grila experiențelor literare trecute și a convențiilor poetice, cu disciplina cărora traducătoarea Margareta Sterian este deprinsă. Traducerile din antologiile pregătite de ea au caracterul unor opțiuni, sînt poezii pe care i-ar fi plăcut să le scrie.

De la un caz particular « declanșator », « argument de sacrificiu », VASILE VARGA (destul de recent, autor al unei monografii Grigorescu) atinge un înalt grad de generalitate, introducînd în discuție probleme dintre cele mai importante, ca aceea a condiției artistului contemporan. Pentru eseist, ideea de cititor este totdeauna prezentă; el deține știința argumentării, acele tehnici discursive vizînd provocarea sau creșterea adeziunii la tezele ce le prezintă, procedeele retorice alternînd atitudinile logică, practică, « diplomatică ». Această ordonare — nu simplu eșantionaj de probleme — a unui sistem ipotetic—deductiv (autorul se află, de fapt, exact în condiția omului modern pe care o analizează) folosește întreprinderii de justificare, chiar dacă interlocutorul își poate manifesta păreri personale asupra premiselor.

Chiar indicația din supratitlu (caietul 34) sprijină opinia că ION VLASIU, de la distanță cel mai prolific autor de jurnal dintre plasticieni, este un scriitor « care amplifică ». Jurnalul său — din care au apărut trei volume, deci, important, scris cu conștiința publicării — este o vastă întreprindere de « livrare » (dorință de căutare și de comunicare la reflexiv) a unei experiențe umane, o *summa* de notații diverse, caleidoscopice, discontinue, scrieri concepute nu neapărat cu finalitate artistică, dar în orice caz morală. Este o operație de denudare — ce nu cade niciodată în strip-tease spiritual — de surprindere a *adevărurilor personale* fără autocenzură și reticențe (de aceea există și pagini cu aspect de pamflet « ad hominem »). Din această literatură fără ficțiune nu lipsesc vîna picarescă (a începuturilor, mai ales), propensiunea pentru « le petit fait vrai », aspectul de catharsis a inhibițiilor, considerații despre « etern femininul ne-nalță-n tării » și constanța unei atitudini *aforistice*. Lapidaritatea sentinței pare a avea atingeri cu literatura gnomică, e nutrită de profetisme și paradoxuri. « Aforismul », spunea încă Roger Bacon, « prezintă cunoașterea întreruptă, invită oamenii să cerceteze mai departe ».

MIHAI DRIȘCU

curînd slăbiciunea ei mă trădează mai mult decît încetineala tocului sau decît insuficiența limbajului. Este un supliciu să simt și să imaginez mult, în timp ce memoria lasă să se evaporeze. Cum aș vrea să fiu poet! Totul mi-ar fi inspirație. A căuta să lupți împotriva unei memorii rebele nu ar fi un mijloc de a face poezie?

Delacroix

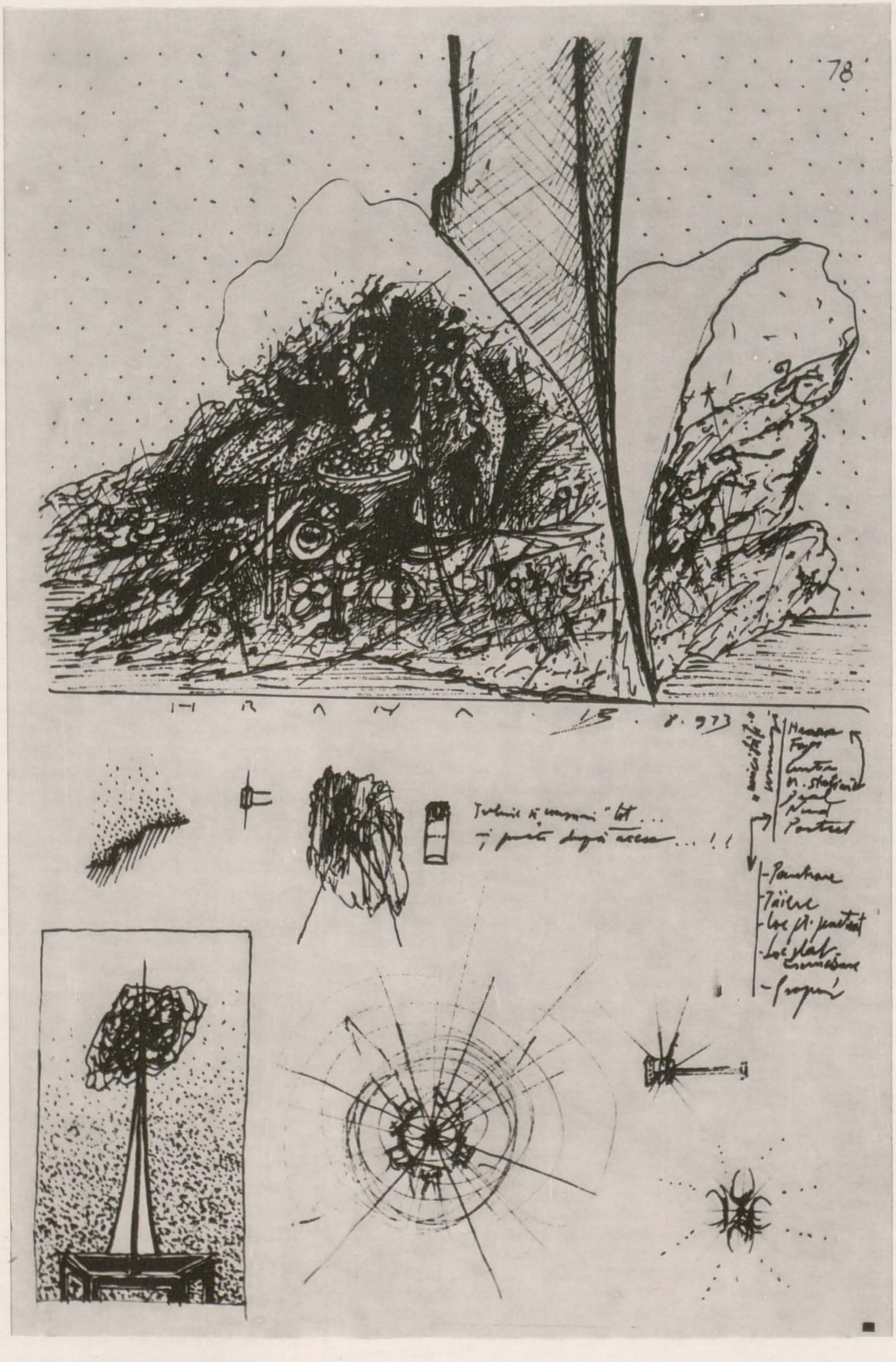
. . . am declarat: sînt un artist. Nu retrag această afirmație fiindcă este vădit că ea presupune: să caut într-una, fără să aflu vreodată perfecțiunea. Este exact contrariul cuvintelor: Oh, am și aflat-o acum, am găsit o soluție.

Van Gogh

În îndrăzneală, tactul e să știi pînă unde poți merge prea departe.

Jean Cocteau

HORIA BERNEA



O anume dezordine. Aceste rînduri sînt un exemplu de « ideologie artistică personală », intim legată de structura mea, de formația și aspirațiile mele care conțin însă și un număr de adevăruri de ordin general. Voi căuta să exprim, într-o manieră discursivă, un anumit număr de idei ce circumscriu, într-un mod de multe ori metaforic, « locul » de acțiune artistică. Caut să utilizez toate lucrurile ca probe, ca dovezi ale « puterii » mele, ceea ce ajută și ceea ce se opune formării unei imagini armonioase despre artă (despre sufletul nostru). A te simți sigur atunci cînd « nu înțelegi », sigur de forța spiritului și inteligenței umane, cunoscînd propria-ți limitare, dar știind să exploatezi la maximum capacitatea de a te sprijini pe ceea ce este realmente « puterea omului » — capacitatea de a se depăși în permanență — iată o atitudine extrem de constructivă astăzi.

Sînt interesat de zonele unde fenomenele sînt marcate de o « incertitudine esențială » și cred că este locul unde arta își recapătă mare parte din rostul pierdut.

O profundă schimbare s-a produs în « atitudinea de a gîndi », printr-o translare de la necesitatea testului și a experienței strict materiale spre domeniul mai puțin rigid și mai dătător de speranțe al « premiselor utile », printr-o diminuare a ceea ce se numește « bunul simț al logicii cotidiene » în favoarea unor ipoteze abstracte « de lucru ».

Activitatea artistică are un caracter profund spiritual, este o problemă de conștiință, expresie a propriilor aspirații, o soluție interioară mai aproape de inițiere decît de meșteșug, decît de o problemă de mijloace.

Vreau să exprim conștiința existenței domeniilor ce ne sînt « interzise », prin definiție (ipotetic) conștiința unei lumi definitiv incomprehensibile (tuturor experiențelor din ordinea *fizică*). Va exista întotdeauna un domeniu paradoxal unde fenomenele se întrepătrund, legile au o valabilitate limitată, sistemele de referință devin inoperante —

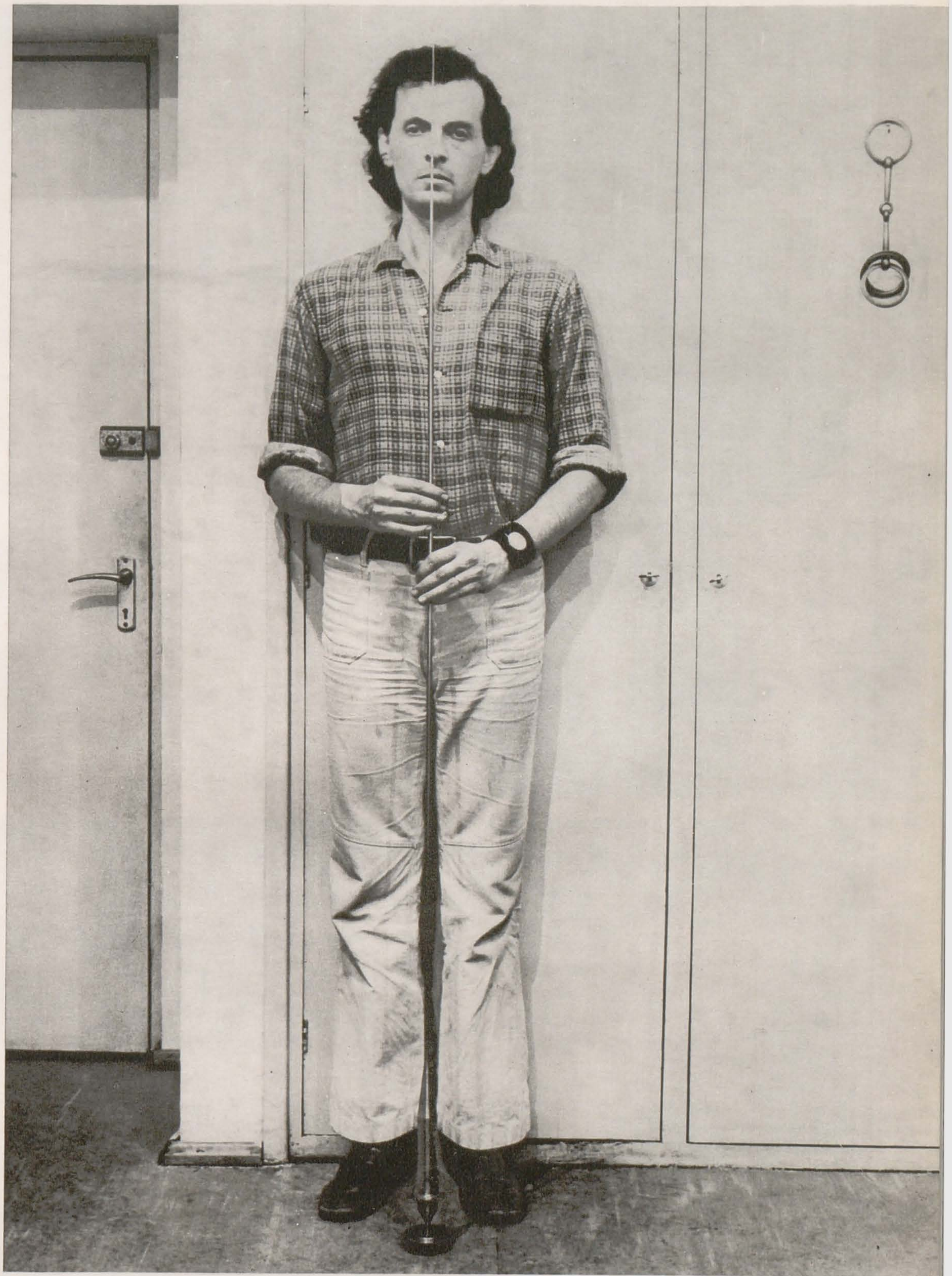
aceasta este o zonă proprie artei — conformă cu locul pe care trebuie să-l ocupe în creația umană. Spre această « zonă de contact » îmi orientez experiențele, importanța existenței ei vreau s-o subliniez prin toată activitatea mea.
Este necesară, pentru a atinge acest scop, formarea unui limbaj direct, lipsit de prejudecăți formale, pornind de la premiza că-i mai important ce gîndim despre un obiect decît realizarea lui.
Entitatea creată este marcată de o funcție al cărui cod este pierdut sau numai ierarhic accesibil.

Crearea de simboluri emotiv-transcendente, noțiune ce caută să definească cu mai multă precizie caracterul spiritual al entității create și intenția de a o face să acționeze fără intermediari sau asocieri, este destinată realizării unei *arte cu caracter concret*, în sensul unei *transcenderi imediate*, de impunerea unor soluții libere, dar lipsite de echivoc.

Dată fiind zona studiată, acord mare importanță *duplicității* și *ambiguității* ca mijloace programate de investigare. (Cîteodată o stare confuză nu-i o dovadă de incapacitate de ierarhizare, ci un dat necesar, un mijloc subtil de exprimare.)

Majoritatea lucrărilor sînt valabile într-un context și nu prin ele însele, ele sînt « piese de contact » cu domeniu de existență limitat. Aceste « entități » sînt urme de acțiuni și trebuie să fie concepute ca atare — îndepărtate de sisteme de referință. Ele sînt marcate de al treilea nivel de abstractizare, care ar fi expresia tensiunii intelect-afect (întotdeauna cu o vectoriere de la intelect spre afect) ce apare în atingere cu zonele de contact « paradoxale », căreia îi sînt subordonate toate informațiile, « mesajul artistic », mijloacele și intențiile noastre.

Avem de a face cu un « superrafinament » ierarhic accesibil, subtil, ambiguu, guvernat de legi slabe. Arta în ce are mai definitiv este o iconografie de după cunoaștere — un context abstract. [. . .]



Caracterul creației trebuie să se apropie cît mai mult de « firesc ». / Firescul și « credibilul » obținute prin creație, în spiritul ei. / Firescul creează unitate ! / Începutul lucrurilor nu este o problemă negociabilă sau comprehensibilă, nu există ca problemă ! / Iconografie în afara înțelegerii creată de zona profundă a conștiinței totale ! /
Timp real= 0, timp originar, timp bază universal, incapacitatea de a-l imagina, păcatul încercării de a-l imagina. / « Totalitatea » nu constituie un obiect de studiu, de discuție sau de judecată.
Joc: — în afara cunoașterii
— fără cunoaștere
Iconografie — de după cunoaștere
— în afara înțelegerii
— fără cunoaștere
Încercarea de a include totul în ceea ce știi — impietate, aberație. / Adevărul este infinit, nu poate fi izolat; el poate fi schițat ca o serie de funcții cu un domeniu de existență nelimitat și necunoscut.
Arta — o iconografie în afara cunoașterii ? ! / În afara cunoașterii și după ea, în sensul intuirii unei limitări eterne — tentativă de a include « neinteligibilul » ca fenomen obiectiv.
Arta se îndreaptă spre domeniul ce-i este propriu, domeniu unde celelalte mijloace de investigare devin ineficace. / Expresionism conceptual ?

Cantitatea de informație dintr-un mesaj este cu atît mai mare cu cît mesajul e mai puțin măsurabil . . . / Respectul ce-l datorăm Universului, o dovadă de forță, de luciditate, de discernămînt.

Însușirea proprie a celui ce dibuie este discernămîntul. Dacă artistul « cunoaște », este conștient de limitele posibilităților de expresie și subordonează totul punerii în evidență a « urmei » ca purtătoare a necunoscutului. A vedea în legi numai duhul fără figuri, în creațiune rațiunea fără forme, în sine mintea eliberată de simțuri (în sensul anulării relației naturale față de lucruri, afectul mijloc nu scop !).

Un permanent dialog cu lumea . . . / Curiozitate, mobilitate, ierarhie (lege). /

A privi totul cu detașarea neștiinței, a nu vedea reprezentări și lucruri știute, a putea concepe totul ca urmă ! Înțelegerea se produce prin aderare, cunoscînd programul inițiatic, definiția sa. / Ceea ce înțelegem, ceea ce va rămîne mereu departe de înțelegere.

. . . .

Tot ce-am încercat să definesc aici trebuie să fie înțeles în ansamblu și în structura discretă a acestui enunț, concomitent cu toate aparentele contradicții. În fond, aceste lucruri sînt o problemă de viață. Trebuie să fie trăite pentru a putea fi înțelese în pofida lipsei de claritate inerente unui astfel de text.

Horia Bernea

GETA BRĂTESCU

Scrisoare neexpediată: Scriindu-vă răspund necesității de a comunica din cînd în cînd cu dumneavoastră. Înainte de a-mi părăsi atelierul ați încurajat fugitiv dar precis inițiativa mea: « ne vom scrie ! ». Vizita cu care m-ați onorat a avut pentru mine o semnificație foarte importantă. Pentru că mi-ați amintit de cei care mi-au fost maeștri și au dispărut. Jucîndu-se cu ideile, ei erau gravi; fiind bătrîni, erau tineri, puteau să zboare cu ușurință și zborul lor răspîndea în juru-i răcoare. Esop nu mă părăsește și, în salturi surprinzătoare, îmi agită mintea. Am mari dificultăți cu mine însămi. Nu pot să mă împiedic de a traduce lumea esopică în imagini, dar și în cuvinte, în muzică și mai ales în dans. Această dispersare — pînă la un punct profitabilă — periclitează munca în materia care-mi este proprie. Lumea lui Esop refuză limitele, barierele între genuri; este o lume totală, perfect liberă, confundată cu natura, natură. Mă simt depășită. Există și momente de curaj; unul dintre acestea a fost marcat prin prezența dumneavoastră.

În noaptea asta lipsită de somn mă gîndesc la un păianjen care se cufundă în mare și se face crab. Culoarea. Pentru culoare trebuie folosit visul (nu cînd pictezi, înainte, des).

Descopăr efecte neprevăzute. Stravinski distinge neprevăzutul de capriciul imaginației, care se numește de obicei fantezie. « Fantezia », spune el, « implică voința prestabilită de a te lăsa în voia capriciului. Cu totul diferită este colaborarea *neprevăzutului*, care ține într-un fel imanent de inerția procesului creator; ea este plină de posibilități care nu au fost solicitate, venind numai la momentul oportun pentru a face să cedeze ceea ce este întotdeauna puțin prea sever numai în viața noastră nudă ».

Oare accidentele pe care le văd acum sînt de natură a descompune suprafața lucrării ? Cînd desenez, mîna aleargă pornind de la stînga spre dreapta, supusă deprinderii scrisului. Compoziția s-a înjghebat din îmbinarea acestui mecanism cu automatisme ce aparțin unor zone mai adînci. Așa se explică faptul că marginea stîngă a compoziției se înregistrează ca o rămînere în urmă, o trenă a impulsului crescînd mereu spre dreapta, exaltant în forma solară (coama leului), apoi căzînd prodigios în bulboane înlănțuite.

Preluarea în variațiuni a motivelor se face mai mult pe direcția lățimii decît pe diagonală ; urmează ca întreaga compoziție să tindă a se divide în două registre orizontale : cel de sus, figurativ — prin sugestii — și alegru, cel de jos, mai echivoc, mai greu. Acest « defect » provoacă senzația înălțării. Compoziția se descoperă astfel abia după ce ea ne devine familiară ; pentru că registrele ei, la o primă vedere, abia se disting din circuitul neîntrerupt al roșului captat ca într-un sistem de artere. De altfel registrul superior se eliberează de cel inferior nu prin respingere, ci, așa cum criptogamele se ridică din miceliu, coordonînd materia acestuia.

Deschidem pe acțiunea unui om : Merge cu pași egali ; după un număr de pași, fără soț, să zicem cinci, întîmpină un ecran ; îl străpunge cu pumnalul pe care-l ținea gata să lovească, și trece prin spărtură. După alți cinci pași, alt ecran. Acțiunea se repetă avînd aceiași factori numerici, aceeași înscriere a gestului. Rezultă că punctul (momentul) în care l-am surprins pe acest om, conținînd o identitate viitoare, conținea și o identitate trecută. Să numim unitatea ce cuprinde omul, cinci pași, cuțitul, ecranul, lovitura, cu un termen de arhitectură : *travee*. Cînd « am deschis », omul se afla în traveea n ; el își continuă mersul realizînd un număr foarte mare de travee, n + 1, n + 2, n + 3, n + 99. Traveea n + 100 repetă elementele celorlalte, numai că, în locul ecranului, asemenea lui, se află un alt om. Sîngele țîșnește, inundă. (Să se observe în toate aceste acțiuni direcția scrisului, de la stînga la dreapta.)

Comedia colocviului : Signor Pantalone, Domnul M., o figură cu totul venețiană. Orbitele negre sub sprîncene cărbunoase, mortuare ca o gondolă a cărei prora se reconstituie prin nasul acvilin ; peste acest ansamblu întunecat se deschide lagunar fruntea lată, luminoasă ; țeasta capului romană, rotundă și mare ; gura lungă, subțire, mobilă e prinsă

între vîrful adus al nasului și ascuțișul bărbiei ; obrajii, măslinii și moi, orientali. Volubil, Domnul M. azvîrle o idee : « Arta Nouă » l-a marcat cîndva pe Brâncuși. Într-adevăr, Domnișoara Pogany, moliciunea mîinilor, înclinarea capului la extremitatea unui gît fără osatură, lumea florală, moale, suplă, rotundă : lujere, corole, sepale și frunze care se urmăresc, se mulează unele pe altele, luminoase (vezi mîinile domnișoarei). Ochii și nasul portretului evocă fluturele cu exoftalmia lui simetrică, cu trompa subțire strecurată drept în miezul parfumat al plantei.

Îmi imaginez o întîlnire între Isus și Esop. Reduși la convenția geometrică, văd o linie și un cerc. Cercul și-a cam pierdut perfecțiunea îndesînd în el tot ce-a putut să încapă. În pielea lui Esop se strecoară uneori Călinescu. De aceea, pentru mine, Esop intră pînă la brîu în mare și umblă cu mîinile ridicate împotriva brizei. El vrea să bănuim că picioarele nu-i ating nisipul apropiat, că lopătează — enorme — în genunile mării.

Regele, gurmand, digeră greu. Chipul reginei se păstrează, mască dură. Inițiatul construiește, fulger, luminoase geometrii angulare. Profilul său lung, tăios, poartă gîndul către sus, îl lansează de pe platforma vastă a frunții. Profilul se ridică oblic, ca și cum ar căuta deasupra o zonă limpede. Sprijinită pe mîinile împreunate, bărbia, împinsă înainte, imprimă direcția profilului. Chiar desfăcute, mîinile caută — prin curbura degetelor — mereu înăuntru, odată cu strîngerea toracelui, mereu spre înăuntru, acolo unde s-ar afla originea focului rece.

Sîntem trei : mergem tăcuți pe Calea Victoriei către Nestor. Mulți trecători. Înaintea noastră, în aceeași direcție, un om îmbrăcat cu o haină de beton. Omul se oprește, se întoarce, oprindu-ne. Își scoate haina, o trece de pe ambele-i brațe întinse pe brațele noastre supuse. Apoi își reia drumul. Îl urmăm tăcuți. O tăcere legată, un triplu monolog negrăit : nu putem înapoia haina pentru că omul nu poate fi întrerupt din mers, nu putem gîndi vreun cuvînt sau vreun gest către acest om. Nu putem părăsi haina deoarece ea ne-a fost încredințată, nu o putem lua nefiind a noastră. Purtînd pe brațe haina de beton, vom merge așadar în urma necunoscutului. Cît timp ? M-am trezit pe această întrebare formulată în certitudinea unei inexprimabile captivități.

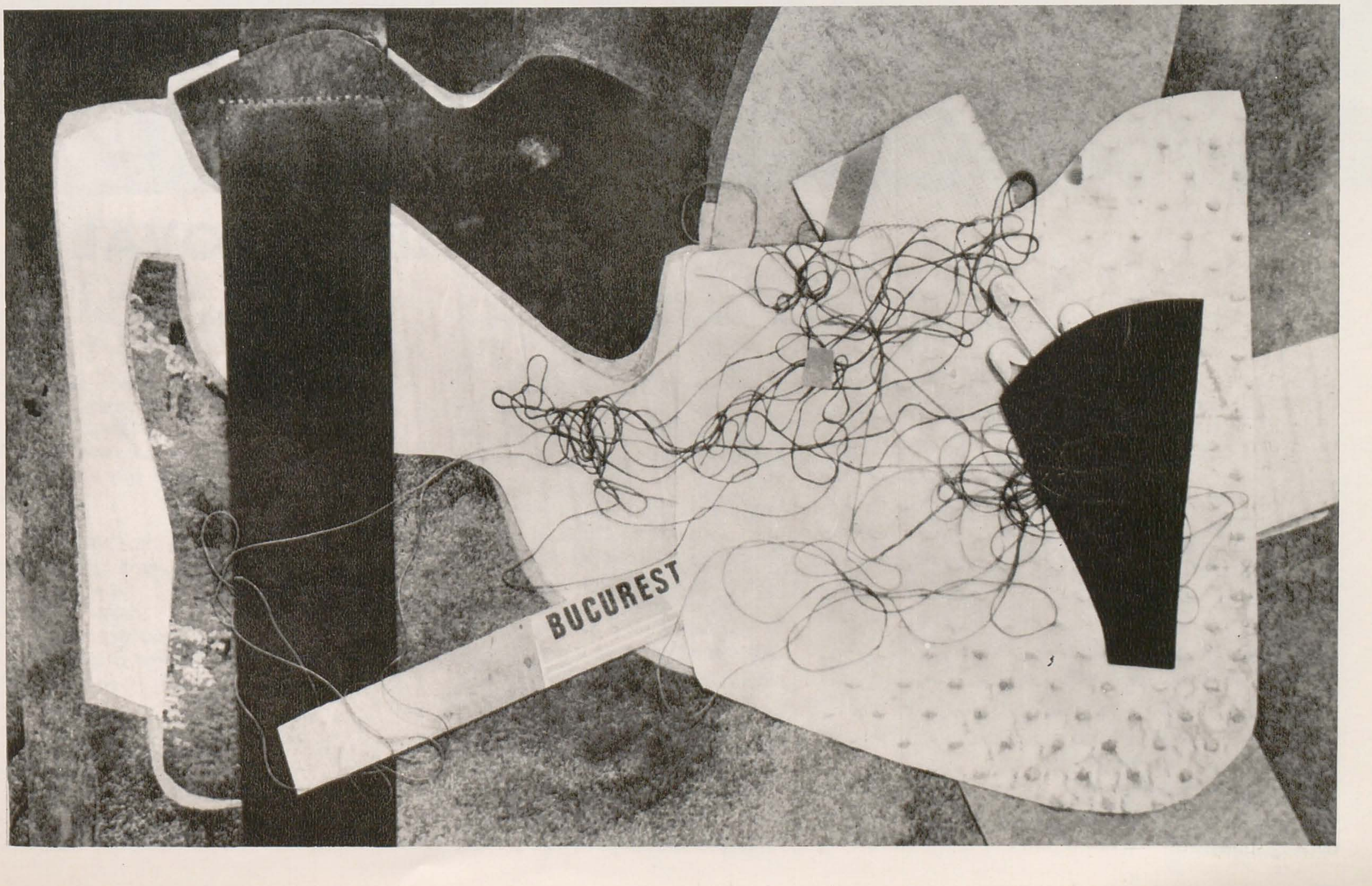
Există momente care ne dezvăluie un univers continuu. La circ, în arenă, lucrurile se substituie, se împletesc, se confundă, își pierd numele : femeia e șarpe, ursul bate toba — lăutar, omul zboară — vultur, pălăria naște porumbei, bărbatul înghite flăcări, nasul scoate panglici, Gustav-prostul, mereu altul — în totul și în părțile făpturii lui — un maldăr de cîrpe pestrițe care se umflă și scade, se rostogolește și sare cu fum și praf, din care țîșnește apa, care flutură în zbor, se prăbușește mortal stîrnind nori de rumeguș și apoi se ridică țopăind, cîntă cu labe mari pe viori minuscule, plînge și rîde deodată. Trăiești acest epos în care natura și artificiul se succed, se împletesc, se suprapun, se confundă, se inversează.

Dincolo de pretențiile realismului academic, « Plus vraie que la nature même » răsună acum pentru cei care știu să vadă. A vedea — sinonim cu a poseda. Posesia lumii, universul continuu, atelierul perpetuu. Fabula : o lentilă ce înghite lumea toată și resfrînge lumea totală. Picasso, Klee, Kandinsky au făcut, cu program, o artă fabulistică. Gen impur, fabula uzează de convenție în convenție ; și, în acest sens, putem spune că fabula stă ca o emblemă a artei.

Puritatea ! cerul supremei aspirații ! « J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement ? L'art serait-il, en effet, un sacerdoce qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers ? » (dintr-o scrisoare a lui Paul Cézanne către Ambroise Vollard, 1903).

Pot asemui arta cu viața, tot atît de absurdă ca și viața care se petrece pentru a nu mai fi, care se consumă pentru contrariul ei ; căci arta nu poate transcende materia decît în materie. Incandescență prinsă de miezul tăciunelui, opera este, prin această natură a ei, penibilă. De aceea, oricît de mare, artistul poartă în el pe cabotin, ființa care coboară în act, se exhibă. Subiect și obiect totodată, artistul este, în destinul său chaplinian, tragicomic ; în afirmarea sa lucidă, sublim.

Geta Brătescu



ȘTRĂMOȘII MEI

Strămoșii mei aprindeau focul
Pe lespezi pădurene
Și înălțau un rug sălbatic
În nopțile cu lună.

Strămoșii mei întindeau arcul
Din zări în zări de munte
Și ochii lor ardeau lucind
În bărbile cărunte.

Strămoșii mei dormeau călări,
Încinși peste sumane
Cu ochiul ațintit în zări,
În măgurile ninse.

Strămoșii mei luptau aprins
Ca zimbrii-n luminișuri,
Ca vulturii picau din cer
Zburînd, în aprige-ncercări.

Strămoșii mei mureau cîntînd,
Purtînd în ei un aprig gînd,
Cu pieptul gol, sub cerul gol,
Și mîna-nfiptă în pămînt.

Și sus pe munți, ardea nestins
Un rug aprins.

BRĂDUȚ COVALIU

LINIȘTE

E liniște, prieteni, printre voi.
S-acoperă tăcerile
De flori,
Iar eu,
În mine,
Depăn întrebări
De care
Nu mă mai despart.

În bărbile de promoroacă,
Uimiți tresar în zori,
Cînd toacă,
Monahii de la schit;
Și-n dungă clopotele bat
Uscat în sufletele lor.

În drum spre mările tăcerii
Deschise stau
Aceleași porți,
Și pentru vii,
Și pentru morți — și intră
Cine vrea.

La umbra naltelor chilii,
În nesfîrșite rătăciri
Încovoiați peste psaltiri, bătrîni,
Uitați
De vii,
De mult par îngropați
Sub zidul vechii mînăstiri.
Mai bine plec.

HISTRIA

La Histria
Pontul Euxin a secat
În nisipuri.
Într-o coloană
Zace un vierme de platin
Și roade.
Diademele de mirt au pierit.
Nici caprifoliu nu crește,
Pietrele zac între brusturi.

Cavalerul Trac
'Și-adapă calul
Cu apă sărată.
Nu mai miroase a mare,
Peștii și-au pus solzi
De crap.

Un dinozaur mic — lapis lazuli —
M-a-ntrebat grav:
Pe cine cauți?
Îmi caut toga,
Diana, nu știi unde stă?
Eu locuiesc o amforă,
Mai știu trei — la fel —
Pe via Manes.
Am prinși frumos în scoici
Cezarii toți: Dii Lemuri
Efigii mici de aur și de bronz.

Diana,
Să fi fost șopîrlă?

FEREASTRA

Fereastra mea se deschide spre cer
Și spre lumină, ca toate ferestrele.
În pervazul meu, somnoroase, vin spre ziuă
Toate stelele cerului să doarmă.
Eu le prind de aripi și le-așez cuminți
Și solemne, în rafturi, cîte una.
Chem somnul cu un semn.
Și-n fiecare seară, cînd nu plouă,
Le pun la ceas de taină în ramele cerești.

După datină,
În fiecare an iau scara și mă sui
În cer, la ceasul rînduit;
Din traista îndesată cu praf de aur,
Agățat cu o mînă de băierile cerului,
Poleiesc îngrijit toate stelele.
Pe cele mici le urc în spinare
De-a valma și le scald în culoare.
Cînd le scot le strig pe nume ca
Să nu le încurc.

Să nu umblați la întîmplare cu ele,
S-ar putea ca una să se piardă,
Să scape din cer și să ardă.
Numai copiii umblă cu steaua
Cînd sînt mici.
Dar nu tot anul, numai o dată.

ÎN ODĂI

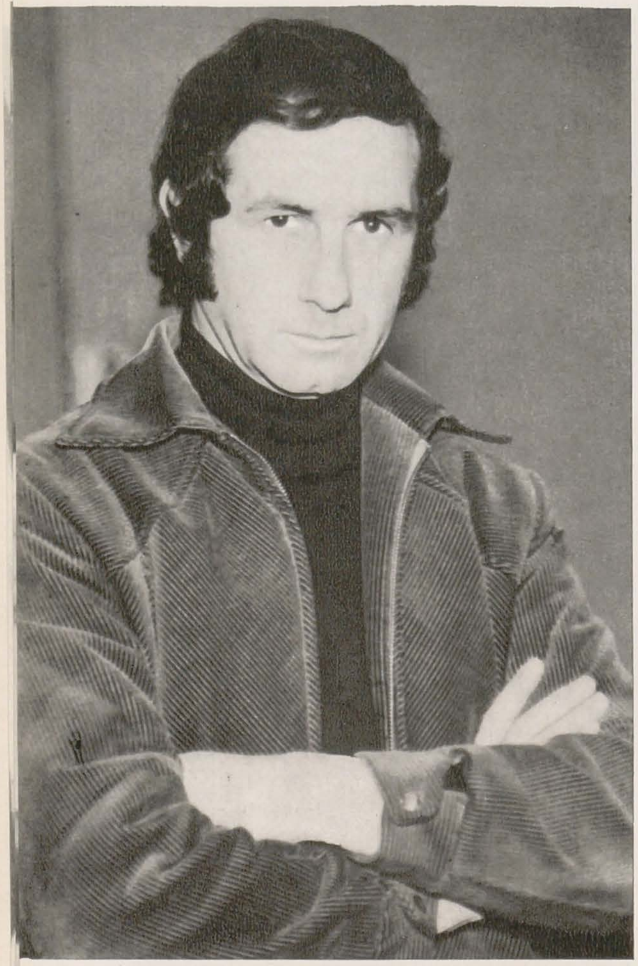
În odăi
Mobila e veche.
Mi-a vîndut-o un mag:
Strîmb, cocoșat,
Ciot.
Strămutat,
Fără coșciug,
Pe alte lumi.

O masă rotundă.
Șapte scaune pătrate,
Două uși,
O lumînare,
Nici un pat.
Un picior schilod de masă,
Scaunele: trei și patru.
Între uși — o umbră neagră,
Jos — o țoală.

Din odaie, în odaie,
Le tot mut.

(Din volumul « Rugul de taină »,
Editura pentru literatură, 1969.)

Brăduț Covaliu



VAL GHEORGHIU

Serbările naive (fragment). Vara aceea gălăgioasă apăruse într-o prea bună dimineață de după colț, acolo unde se întretaie cele două străzi mari ale orașului, apăruse ca o droaie de țigănci gata să ne ridice poalele în cap, vară uscată și isterică, fără soare, soarele nu se vedea nicăieri, chiar dacă te-ai fi urcat pe *Turnul Überbau*, vară fără soare, dar teribil de călduroasă, cu învăluiri venite din toate părțile, dar mai cu seamă de jos, dinspre asfalt, mirosind a gudron proaspăt, deci a uleiuri și a lemne. Pe blocurile înalte, lîngă firmele cu neon, zbîrnîind și ziua și noaptea, cei rămași acasă își scoaseră șezlongurile și scaunele de tot felul, pestrițe, dungate și cu buline bălțate; îi vedem cum își caută veseli locurile cele mai bune și cum se înfășoară în cearceafuri albe, dezvelindu-și numai părțile atinse de reumatism: spectacol, de altfel, destul de nostim și atrăgător pentru cineva care a poposit numai și pentru o amiază la Dakar și care deci știe ce înseamnă sosirea verii între cuburile de cretă ale clădirilor. Noroc de flori și de iarbă. Zic noroc pentru că fără ele acel început de vară ar fi fost poate prea nesuferit pentru noi, pentru mine și pentru bunul Benjamin. Ne luarăm concediu dar nu ne gîndirăm cam ce am putea face cu el, fusese, probabil, un gest de lehamete și de ușoară abandonare, zicîndu-ne că pînă la urmă tot vom ști ce să facem. Florile dintre blocuri începură să se cam ofilească și n-ar fi trebuit încă multe zile ca să le plîngem de milă, așa că, ne făcurăm rost de salopete gri și de șepci cu cozoroc mare și ne apucarăm să stropim cu stropitori confecționate din te miri ce. Noroc deci de flori și de iarbă, astfel orele de dimineață treceau agreabil: ne furișam cu un fel de jenă hlizită pe după zidurile colorate, să nu fim văzuți de cunoscuți, care, mai mult ca sigur, ar fi rîs de noi, zicînd că ne-am scrîntit, și ieșeam în straturile enorme, apucîndu-ne de treabă ca doi destoinici lucrători municipali. Doamne, cîtă minte la noi, în acea vară gălăgioasă!

Rarii lefegii ai edilității orașului, cu care ne întîlneam la havuzuri, acolo unde ne umpleam stropitorile, se uitau cam pieziș, neînțelegînd, poate, eleganța noastră de un fel deosebit, ca simpli grădinari, și în unele randevuuri de acestea cît pe ce să intrăm în focul întrebărilor lor, dar bunul Benjamin, că lui îi datorez, dealtfel, mai toate ieșirile din încurcăturile în care mă știu intrat de o viață, el găsea totdeauna momentul potrivit să meargă foarte firesc la ei și să le ceară un foc, să-i dea voie să-și aprindă țigara de la țigara lor. Aceasta îi măgulea, pe semne, și noi ne puteam vedea de treabă mai departe.

După cît mi se pare, într-o singură zi văzurăm soarele ieșind dimineața dintre valurile de aer cald, și atunci orașul ni se păru de o frumusețe nouă, parcă netrăită pînă atunci, da, era ziua, știu bine acum, în care bunul Benjamin nu mai voi să iasă cu stropitorile, săturîndu-se de atîta corvoadă gratuită, decis să se apuce de altceva. Îl urmai în această nouă schimbare, întrebîndu-l doar ce altceva mai bun am putea găsi. La un pahar de cinzano, sub marchizele viu colorate ale *Cimbrișorului*, Benjamin mă scormoni cu ideea retragerii la *Casa Azyadée*, lui i se părea aceasta nu atît o chestiune de agrement, cît o evadare cu multiple foloase, nu o evadare pur și simplu, ci una cu rosturi bune, necesare chiar. La *Casa Azyadée*? De ce la *Casa Azyadée*?, mă mirai eu la început. Nu mai dăduserăm pe acolo de atîta vreme, de zece ani, și, de fapt, nici nu știam dacă mai există casa, deși nu ar fi fost motive de dispariție, locul aflîndu-se în afara perimetrelor destinate sistematizării și construcției, dar, oricum, mă mirai de soluția lui Benjamin, poate nu atît de indicarea locului, cît, mai cu seamă, de soluția evadării, ca atare. Mă lăsai, bineînțeles, convins, mai ales atunci cînd mi se dădu pe la nas posibilitatea realizării unor zile și nopți împreună cu ceilalți, deci nu numai noi doi, ca niște singurateci supărați pe toată lumea, deși, să spun drept, nici această formulă nu mi-ar fi displăcut, nefiindu-mi teamă de alunecări maladive, dar și ceilalți, bunii și drăgălașii de ei, zice-se saltimbancii, ființe atît de cunoscute în marele oraș, de altfel cetățeni onorabili ca toți ceilalți din încăpătorul și neîncăpătorul milion, aiuritele figuri cu ale căror nemaipomenite giumbușlucuri ai fi putut întovărăși petrecerea oricărui păcătos în întunecimile iadului, astfel ca drumul să-i pară presărat cu mîndre orhidee. Ei, da, așa da. Cu toată șleahta aceasta, retragerea avea un sens.

Orașul gîfîia, nu mai era răsuflarea cu toate pleurile, abundenta, oxigenata, viguroasa răsuflare a orașului din totdeauna; ritmurile rupte, sincopele, tusele seci întrețineau un fel de panică surdă, ce o simțeam destul de ușor. Era de ajuns să ieși între zidurile albe, să faci doi, trei pași, ca să-ți dai seama de toate acestea. Ieșeam cu bunul Benjamin, pe sub tarabe se adunaseră prea multe hîrtii și coji de fructe, iar noaptea, cei veniți cu marfă se culcau între resturi mirositoare, acoperindu-și capetele cu saci ordinari, fiind bucuroși să apuce cum o da domnul dimineața, să mai poată vinde cîte ceva; mașinile cromate, elegantele mașini care așteptau descărcarea cărnii în fața măcelăriilor, lăsau pe asfaltul moale pete mari de sînge proaspăt, neluate în seamă decît de cei ce, neavînd ce face, se gîndeau că altădată străzile arătaseră altfel, spălate de ploile călduțe în care floarea de tei se topea și se făcea emulsie aromitoare, zic pentru cei ce nu aveau ce face, întrucît pentru ceilalți, care nu-și luaseră concediu încă, toate aceste amănunte erau ca și inexistente, ei nu le mai observau, deși, poate, ochiul lor înregistra cu fidelitate, depozitînd imagini care ar fi putut reactiviza cîndva.

Nici alaiurile nunților nu mai aveau farmecul de altă dată. Buchetele mari de gladiole, purtate ostentativ, păreau confecționate din polistiren și hîrtie gofrată, toropite de căldura fără soare, iar grupurile sărăcuțe nu mai cîntau din toată inima; intonații bicisnice, cu voci subțirele și, vai, adesea extrem de false, gesturi patetice cu sticle și damigene ridicate deasupra capetelor, neconvingător,

miri îmbrăcați în grabă, negru și alb, contrast prea violent pentru un început de fericire, pași lălăiți pe trotuare și în marile piețe mozaicate, pe lîngă statui de mult uitate. Dar nu numai alaiurile nupțiale își pierduseră în vara aceea semnificația lor primă, într-o zi, prin marea piață trecu așa, într-o doară, un grup pestriț, aparent foarte bine sudat, un fel de grupă mică de copii mari, tăcuți, care tot mergeau undeva, unde?, dumnezeu știe, dar tot mergeau și își mîngîiau pletele unduitoare, negre și blonde, frumoasele plete.

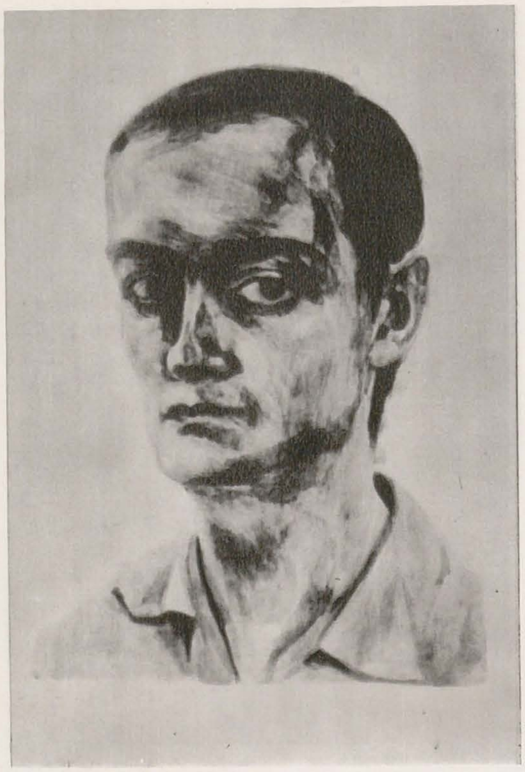
Unul din grup, căzut parcă dintr-o îndepărtată Scandinavie, tot flutura o batistă albă, un soi de eșarfă mătăsoasă, repetat, dar neglijent și fără prea multă decizie și deci fără sensul pe care sîntem mereu tentați a-l căuta. Lumea se oprise în piață, le făcuse loc iar cei din micul grup trecură serioși, dar fără să lase impresia că vor ajunge pînă la urmă undeva. Poate de aici și rîsul pițigăiat al unui cetățean onorabil al orașului, aflat atunci cu o înghețată roz în mînă, rîs de filosof vlăguit, deși, se zice, omul lucra la observatorul astronomic din cartierul nobil al orașului, acolo, sus, și deci avînd toate motivele să pară de un entuziasm olimpic.

În timp ce-și golea paharul cu înghețată, astronomul, cu o barbă ce-i acoperea jumătate din față, începu un fel de discurs morocănos, mai mult o însăilare de negații blînde, nostime în felul lor, împănate cu acele exclamații ca ale bătrînului Shallaw, din preajma grăsanului Fallstaff: o, sir John!, adică, ehe, unde sînt vremurile bune, cînt totul avea un sens și cînd ne bucuram de sensuri cum ne-am bucura de curcani la cuptor! De altfel, veneau zvonuri că și în alte părți ale orașului se țineau discursuri, oratoria vrînd, probabil, să intre în străvechile-i drepturi, intenționînd parcă să-și înmulțească prozeliții, dar pentru care absurde congregații? La mesele faimoase, în localurile cunoscute, chefurile lîncezeau, își prelungeau distilările în consumuri fără rost, obositoare, vinurile rare aduse de pe colinele orașului, care în primăvară înnobilaseră mințile cu avînturi prielnice planărilor înalte, iritau acum și erau pe cale să devină prilejuri nefaste: din te miri ce, omul, care pînă atunci stătuse morocănos dar liniștit, cu bărbia rezemată în palmă, se ridica deasupra convivilor și, în vorbe nu prea clare, dar care se voiau, pe semne, perorații strălucite, admonesta și judeca prezumțios, aproape insuportabil. Dintr-un astfel de local, mi se pare elegantul *La Corsar*, cînd una din vecernii se arăta a fi calmă, cel ce se ridicase supărat, ieși falnic prin fereastra mare a stabilimentului, descotorosindu-se de bucățile din geamul spart, cum s-ar descotorosi de niște prieteni trădători.

Continuam, în acele zile, să-l tot înduplec pe bunul Benjamin să reluăm udatul florilor, acea reconfortantă îndeletnicire, care ne ferise primele zile de concediu de alunecări, dar el nu mai voia reîntoarcerea, sperînd că în scurtă vreme vom reuși să vorbim cu toți ceilalți, convingîndu-i să ne retragem la visata *Casă Azyadée*. Argumentele lui, deși nu erau exprimate prea des și prea încăpățînat, mă cîștigară în cele din urmă și nu făceam toată ziua altceva decît să umblăm după ei, să-i anunțăm că pot sosi la *Azyadée*, de îndată ce noi doi și, mă rog, cine va mai dori, vom merge acolo pentru primele amenajări. Casa o știam de o frumusețe rară, acea frumusețe pe care o dobîndesc locurile nu prea bătute, fusese cîndva locuința de vară a Marelui Cărturar, zidită în preajma cetății, demult, în tinerețea lui activă, cînd drumurile între marile orașe ale Europei îi luau cea mai mare parte din timp, cu neprețuite foloase pentru țară, cîndva deci cînd casele aveau un stil și o destinație nobilă, de lăcaș al viselor și al creației. Războiul o pustiise, o lăsase fără ferestre și îi retezase coșurile înalte, din cărămidă roșie, îi știrbise acoperișul, smulgîndu-i în unele porțiuni țiglele zdravene, dar nu-i putuse lua aerul nobil, îi adusese o undă de tristețe, de lume părăsită, dar îi lăsase semeția și eleganța veche.

De aici, în verile bune, dintre pomii rotați, care înconjurau casa, și dintre rîndurile dese de viță, orașul își etala frumusețea florentină pe unduitoarele dealuri. Deși îl puteai cuprinde dintr-o singură rotire a ochilor, el rămînea în spectaculoasa lui matcă, departe, suveran, pulsînd rar și egal.

Val Gheorghiu



GRIGORESCU ION

Despre artistul realist. Aș vrea să răspund întrebării: de ce pasiunea mea pentru real se dezvoltă cînd există deja pop-artul și hiperrealismul, adică întrebării dacă sînt sau nu determinat de acest stil. Pop-arta pornește de la foști pictori abstracți, sau care au avut alte meserii decît cea de pictor. Abstracționismul se înfunda probabil în construcții din ce în ce mai pure, mai fără contingențe cu exteriorul; or, doar realismul, care a subzistat sub forma expresionismului, putea fi revoluționat prin renunțarea la paseism, printr-o privire deschisă asupra realității. În America, Anglia, etc. a coexistat cu expresionismul un realism disprețuit — acela al școlilor — dotat cu un eclectism fascinant, putînd să învețe pe studenți și clarobscurul rembrandtian și maniera Klimt-Jugendstil și realismul courbetian, scoțînd serii de desenatori excelenți pentru reviste de benzi desenate, de modă, sau pictori amatori, pictori de reclame și cinematografe, graficieni de carte și desenatori industriali. Toate aceste meserii erau un hobby — acasă absolvenții fiind pictori abstracți. Din ele au ieșit extrem de multe tehnici de redare a realului, toate kitsch. Kitsch-ul a dus la descoperirea unui realism diferit de cele cunoscute pînă acum.

Pentru mine există cîteva întîmplări dinaintea modei pop-artei, care au avut un rol de împingere, care m-au ajutat să văd cu ochii ceea ce va fi. Astfel, în 1968, fratele meu, Octav Grigorescu, mi-a arătat un studiu în cărbune după model, exact, precis și emoționant în asemănare și concretețe. El mi-a vorbit de asemenea de importanța acestui exercițiu. Tot în acest an de dinaintea diplomei de absolvire, mi se cerea « să-mi găsesc un drum » — termenul e autentic, pentru că puteam foarte bine să o iau pe un drum bătut, dar am hotărît să pictez după model fără să schimb nimic din ce vedeam. Deși îi admiram pe prerafaeliții englezi care realizau o dificultate a filosofiei — să alieze realismul cu idealismul — totuși realism pentru mine însemna și înseamnă să nu impun realului pictat un stil; în acest mod trebuia să folosesc achiziții tehnice personale — desenul în felul meu, pensulația mea — ceea ce pînă la urmă tot la stil mă ducea; salvarea a fost contradicția dintre efectele tocului pentru desen și a pensulei, cele două unelte netrebuind să-și dezvolte calitățile intrinseci, ci să imite ceea ce văd eu în realitate. Aici intram deja în contradicție cu generația de dinaintea mea, înclinată spre abstracție, care căuta acest « în sine » al uneltelor.

Și profesorul Aurel Vlad a insistat foarte mult în observarea modului de asociere a omului cu obiectele cu care muncește, în observarea noutăților din viața de toate zilele, formîndu-mi interesul pentru realitate și pentru social.

În 1969 am aplicat un procedeu de desen luat din perioada în care am făcut atletism — kinograma — în același an am și copiat în pictură o fotografie, iar analiza psihologică o foloseam demult pentru găsirea unor procedee de imaginare — acestea sînt trei hobby-uri care au împrumutat pentru mine metodele picturii. Deoarece în dreptunghiul pînzei se îngrămădeau simultaneist părțile subiectului cu forma de vis, sau de scenariu de film, am folosit tehnica benzilor desenate în pictură.

Aș vrea să analizez trei elemente ale picturii care mi se pare că cer persistența « termenului » real, adică obligă realismul: psihicul, istoricul și socialul.

Compoziția în pictură înseamnă complicație și restul de cuvinte din familia « plierii » — implicație, explicație — se vede imediat că « punerea » acestui gest real, făcut cu obiecte reale, creează un basorelief, sau un altorelief, un teatru, sau niște oameni. Verticalele oamenilor sînt însă un fals plastic, figurativ, calmul lor nu dezvăluie raporturile între oameni, drama; arhitectura e rațională și simplă, oamenii sînt tulburi, vizual însă orașul e complicat, iar oamenii sînt simple verticale.

Cred că vîrful performanței în acest domeniu al figurației e ilustrația din cronicile baroce în care misterele arhitecturii, fatidicul orei, luată după umbre, al punerii în scenă, dinamica personajelor și în sfîrșit adevărul existenței persoanelor și al locului, toate formează reprezentare istorică. Astăzi, un fapt similar, de pildă uciderea lui J. F. Kennedy, a fost filmată de T.V., de amatori, de fotografi particulari, între imagini și fotograme găsindu-se minuni documentare, istorice, toate cu dreptul de a se chema artă.

A fi realist înseamnă a picta oameni, mediul lor; a picta oameni, te obligă să faci psihologie și obligațiile sînt aceleași și în sens invers — de la psihé spre real — a picta psihicul înseamnă a picta realul. [. . .] « Istoricul » semnifică voința de a face o compoziție să fie reală — arta cu calitățile istoriei devine credibilă.

Un grafician știe că felul de a pune un titlu în pagină și cu caracter propice acționează la fel ca o fotografie de senzație; reportajele, corespondențele, banderolele, vitrinele, faru-

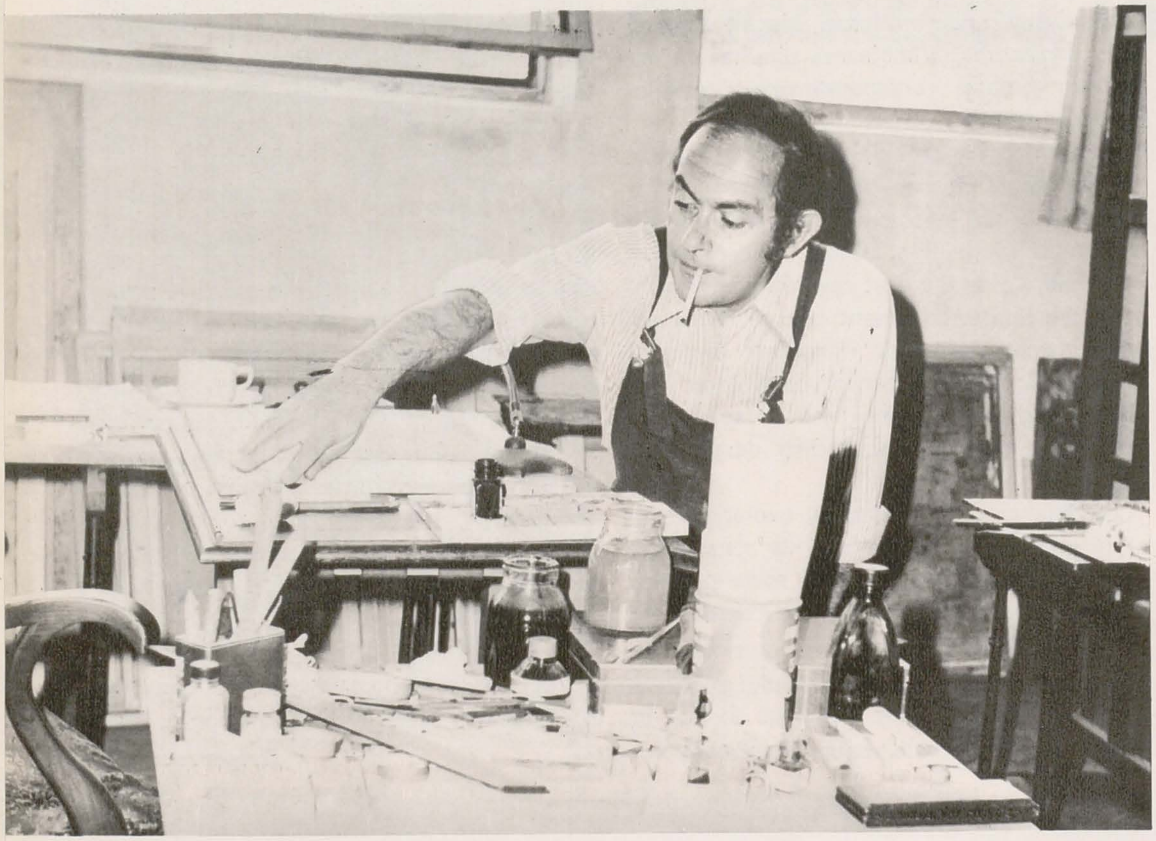
rile, stopurile, transmit, s-ar putea spune, epopei. Brusca și tumultuoasa apariție a textelor în pictură are și ea un rol fundamental, nu decorativ și nici obraznic, aceste texte avînd tot atîta cădere și greutate ca un discurs istoric sau un comunicat asupra unui pericol, un cuvînt potrivit situației, un scenariu potrivit imaginii, ceva de tipul — « un cuvînt ar fi putut schimba cursul istoriei », sau « totul depinde de un cuvînt al lui ». Astăzi, în orice caz nu se mai poate baricada drumul, spunîndu-se că o pictură e anecdotică, sau că « povestește », deși există pictură cu asemenea calificare, istoricul are sens plastic, reflectă nevoia de concret.

Reprezentarea « socialului » nu decurge neapărat din « istoric », socialul deschide spre forme de compunere dintre cele mai neobișnuite, pentru că e legat de comunicabilitate, în ultimă instanță de sociabilitatea autorului, « socialul » comunică prezentului, e o doză de mesaj, e o discuție. Pentru fondul problemei el e asemănător discursului politic — plin de subtilități, de înțelesuri specifice, legate de cunoașterea și îmbinarea simultană a mai multor limbaje corespunzătoare diferitelor grupuri sociale.

Lucrarea socială trebuie să-și croiască drum, să fie expusă cît mai mult, ea poate fi chiar spectacol, sau autoexpunere, sau discuție sau multiviziune, film, tablou. Din acest punct de vedere arta și-a ieșit revoluționar și complet din limite, interesant este că aceste noi și negrupate forme de vizualizare comunică foarte direct spectatorilor, mai încet pot fi înțelese de esteticieni, sau de spectatorii care s-au pregătit citind cărți despre arta modernă.

Copilăria mea coincizînd cu evoluția societății socialiste, am beneficiat de actualizarea permanentă a problematicii social-politice. Mi se părea că o lume nouă se construiește din temelii pe baza egalității, a cinstei de luptător revoluționar, a principiului că munca este o onoare. Aceste idei m-au format în sensul luptei continue pentru ele, a exemplului personal. Cum familia mea, vecinii, o duceau greu în primii ani '50, credeam că toți sîntem egali în sărăcie, în munca plină de perspective. Eram foarte legat de ziarul « Scînteia », de grafica și de informațiile ei și mi s-a format reprezentarea unui « noi », un bloc de oameni animați de aceeași bunăvoință socială, răul venind totdeauna din afară. Am aflat în timp că structura socială era mult mai complicată. Plec de la munca cea mai grea, pentru care am o dragoste adîncă și respect. Îmi place să ascult oameni din toate mediile, din cuvinte se formează imaginea vieții lor; aș vrea să urmăresc cu aparatul de filmat un muncitor douăzeci și patru de ore. Din tablouri nu fac dezbateri etice, nu vreau să dau calificative, de altfel nu mai am o poziție atît de rigidă, eu propun să se analizeze, dau naștere la discuții, la reacții în multe medii. Aș vrea să fac anchete, aș picta răspunsurile și desigur aș folosi elemente de kitsch, conform cuvintelor.

Grigorescu Ion



OCTAV GRIGORESCU

Ipoteze despre formă. I. Pentru mine, forma este modalitatea umană a perfecțiunii. Vorbim tautologic, dacă spunem despre o formă că este perfectă. Ideea de formă se suprapune complet celei de perfecțiune, astfel încît acești doi termeni semnifică același lucru.
Urmînd afirmației de mai sus, ipoteza că în planul conceperii unei forme gîndirea urmează un traseu corespunzător elementului geometric numit sferă este un fapt ce mi se impune dincolo de succesiunea concluziilor logice, aparent datorită prejudecății că sfera ar corespunde prin caracteristicile ei sensului comun al ideii de perfecțiune.
Într-adevăr, ceea ce este format sau se află pe cale de a căpăta formă poate fi înțeles sau poate fi urmărit în procesul de formare prin mișcări ale intelectului și ale intuiției care construiesc într-un spațiu abstract o zonă de acțiuni hotărnicite prin ideea de sferă.
Nu consider sfera ca un *simbol* al perfecțiunii, pentru că ar însemna, dacă aș considera-o astfel, că atribui uneia din formele geometrice rolul de a semnifica un dat, o realitate obiectivă specifică tuturor elementelor care se înscriu în ideea de formă.
Operația care duce la formă, fie că este vorba de o contemplare a posibilității ei într-un context nestructurat încă, fie că este vorba de o gîndire în care contemplația se repetă pe sine, acționînd și creînd un obiect care poate aparține ideii de formă, se efectuează pe un traseu sferic, unde nu este însă determinată nici o măsură individuală corespunzătoare unui anume corp sferic.
Ceea ce numesc în această situație traseu sferic nu corespunde în întregime unei definiții matematice a corpului geometric numit sferă, ci unui sens mai figurat sau (într-o măsură) metaforic al acesteia.
Acest traseu cuprinde un grup de momente succesive a căror cantitate îmi apare ca nedefinită sau ca fiind capabilă de o extindere nesfîrșită, atunci cînd privesc acțiunea de a forma din perspectiva timpului. Totodată, a da formă sau a afla forma mi se pare că înseamnă a găsi simultan minimum două puncte ale unui același element, puncte care, deși diferite ca loc mental și senzorial, se află totuși în același loc al traseului sferic pe care se construiește ideea de formă, unind starea de simetrie absolută cu aceea de antinomie a simetricului, într-o unitate de tip nemăsurabilă.
Această *parcurgere* care se înfrînge pe sine în fiecare moment al său, ghemuindu-se treptat în imobilitate, constituie schema formării. Chiar atunci cînd desenez, să spunem, un cub așezat într-un spațiu cu componente plane angulare, o cutie cubică într-un cîmp cu pietre colțuroase, schema aceasta rămîne înscrisă în spațiul meu mnemonic și proiectiv ca un element sferic.

Despre formă. II. Dintr-un punct de vedere restrîns la concluzii pe care ți le poate da examinarea senzațiilor vizuale, forma ar putea fi considerată ca o acțiune care ar consta în descoperirea treptată a elementelor unui ansamblu de locuri aflate în relații certe unul față de celălalt.
Pentru a putea să se impună contemplației ca formă văzută, un asemenea grup de locuri ar trebui să constituie ideea de neterminat, față de sensul definirii complete a ansamblului; adică, ar trebui să ai mereu senzația de neterminat după parcurgerea elementelor numite aici locuri, dacă între ele există un raport care le corelează într-o succesiune evidentă.
Tot astfel, în ideea necesară de neterminat pe care forma văzută ar trebui să o posede pentru a fi citită ca atare, dispoziția elementelor care o compun ar trebui să joace rolul cel mai important în raport cu situația de *non-loc* pe care ar trebui să o posede forma terminată sau mentală, conceptul geometric de formă ce s-ar putea desprinde din parcurgerea lor.
Cu alte cuvinte, forma datorată unor concluzii bazate pe senzații ar trebui să rezulte dintr-o « luptă » cu forma identificabilă ca element al rațiunii.
Atunci cînd e posibilă o oprire în loc pe parcursul lecturii unui ansamblu de elemente dispuse clar față de ceea ce am numit forma mentală, actul contemplației formei trece din zona senzorialului în aceea a intelectului, și putem spune într-un astfel de caz că am citit o formă care se definește și geometric, deci o formă care este *non-loc* al punctelor din spațiul real.
O astfel de formă, care oricît de completă ar fi, va putea fi definită și geometric, cuprinde elementul timp și deci nu poate fi continuată ca acțiune vizuală dincolo de măsura acestuia. Una din primele ei trăsături va fi caracterul ei repetibil, capacitatea ei de a se supune copierii mentale și fizice în diverse ipostaze.
Forma văzută propriu-zis nu poate fi repetată. Aceasta nu înseamnă că din elementele ce o compun nu se poate deduce o identitate a ei, dar, așa cum am spus mai sus, identitatea ei se definește prin negație față de forma atemporală a geometricului.
Pentru a reuși să definești în plan rațional o formă văzută, va trebui să găsești fiecărui element ce o compune și pe care îl descoperi, o corespondență imediată (imediată pentru că altfel nu îl mai regăsești) cu antinomicul său geometric. S-ar spune că asemenea anti-

nomie nu ar putea exista decît între elemente geometrice care își corespunde, chiar și în zona pe care eu încerc să o clasific aici ca negeometrică.

Locul, punctul sau elementul prim din care se va compune această formă poate fi găsit oriunde pe traseul acelei acțiuni posibile care este descoperirea formei vizuale.

Al doilea punct al unui astfel de traseu va fi bineînțeles găsit în relația cu primul, dar după ce primului îi va fi fost găsit antinomicul său geometric sau *non-locul* său, în raport cu o formă geometrică pe care el o respinge. Se poate spune că o formă geometrică dată nu va putea avea drept contrar al său decît tot o formă geometrică, în măsura în care există forme geometrice contrare una alteia, sau mai bine zis forme geometrice opuse prin comparație.

Aici însă nu este vorba de o contrarietate între forme geometrice, căci locul sau punctul despre care vorbesc nu este o formă geometrică, ci un act al stării de negeometrie, un act sau moment al incapacității de a corela un element finit cu un altul prin esență nesfîrșit, instabil în timp. Forma vizuală va fi deci în această ipostază o *non-formă*, cel puțin din punct de vedere al finitului geometric.

Raportul în care punem acest loc cu un *non-loc* corespunzător al geometriei va putea fi definit prin acea senzație căreia i-ar corespunde, ca o concluzie sau ecou negativ în planul rațiunii, ideea de punct.

Forma. III. Formele operei artistice aparțin intelectului; ele nu constituie corpul fizic al operei.

Spre deosebire de forma elementelor materiale, pe care lasă impresia că se sprijină, forma operei artistice nu are caracterul de *sită* pe care îl are forma acestora. Principala ei caracteristică în cadrul acestei deosebiri este continuitatea *punctelor* care o alcătuiesc (puncte = non-locuri ale senzației). Imaterialitatea formei artistice ar putea fi definită în mod paradoxal printr-o trăsătură materială: impenetrabilitatea.

Forma, în artă, are aceste trăsături: continuitate, extindere, incapacitate de diviziune. Ea este unul din aspectele principale ale unității.

Forma în artă este o categorie rațională, imposibil de analizat și de realizat fără un sistem de convenții.

Ideea de continuitate nu acoperă complet pe cea de formă. Forma e continuă prin esență, dar nu prin elementul timp cuprins în ideea de continuitate.

Faptul că subiectul distribuie în timp, pe parcursul cunoașterii formei, în cadrul contemplării unei opere de artă, momente ale etapelor acestei cunoașteri, pentru a se putea întoarce asupra lor și a le corela în funcție de schema altor forme cunoscute, nu trebuie să ne ducă la ideea că forma este mișcare. Cunoașterea formei se identifică *Formei* doar în cadrul senzației izolate, astfel încît tot *văzutul* este formă-acțiune.

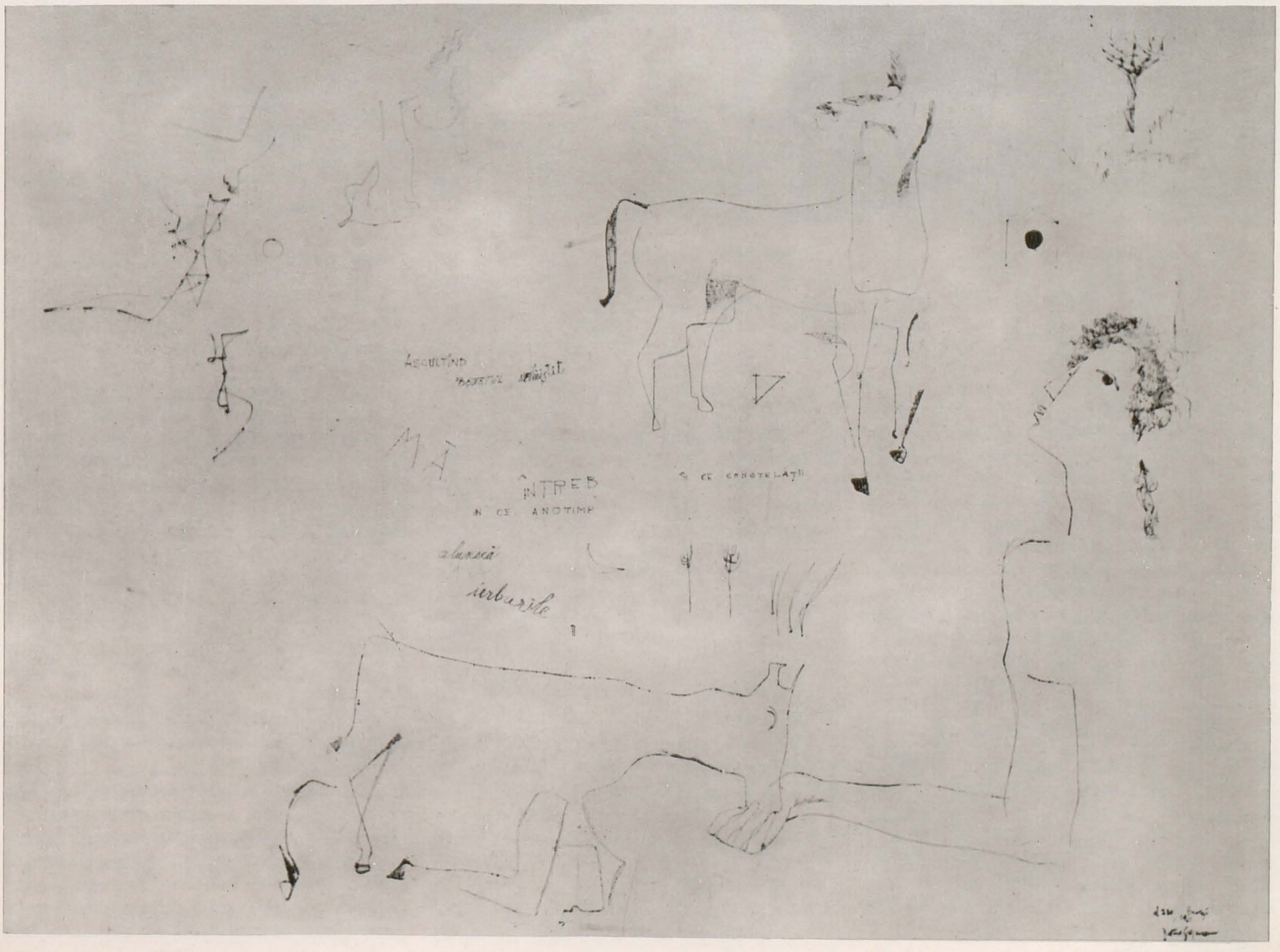
Forma în artă este opusul mișcării la capătul căreia rezultă întregul cunoașterii formei. Un dat al formei în artă este stabilitatea. Partenonul există într-un spațiu intangibil, ca și orice alt gest al artei.

Caracterul stabil al formei devine evident subiectului prin nemișcare. Orice formă în artă este atemporală. Ca structură, și o formă cinetică se definește prin atemporal. Forma nu înseamnă exterioritate. Orice formă are un miez, în care te poți afla, căci contemplația nu presupune neapărat o despărțire de acest miez al formei, în cugetul contemplatorului.

Miezul acesta este un gest închis în netimp. Contemplatorul îl dezghioacă, repetîndu-l în miezul existenței sale.

Aș spune: foamea de miez. Aceasta este forma.

Octav Grigorescu



NICOLAE KRASOVSCHI

Ploua sacadat, copaci și trăsuri, gri, hîrtii pe jos și urmau somptuoase în valuri lucii și subțiri. O spînzurătoare fără defecte, din esență de lemn oriental, solemnă în mijlocul pieței. Franjuri și trompete și un bătrîn gras și verde cînta la trompetă. Bărbați mulți așteptau curioși spectacolul. O muchie de acoperiș se prăbuși îmbîcsită cu apă și departe un oraș fără aventurieri. Bărbații așteptau uniform, și condamnatul (Ank) lipsi de la execuție; toți priveau fascinați spînzurătoarea ce era vopsită incontinuu. Condamnatul era încă așteptat, mai ales că toți știau dinainte că va întîrzia imens. Florile fuseseră pregătite din cea mai groasă hîrtie și unse cu un strat gros de ceară, dar și cu aceste precauțiuni putrezeau năclăite într-un praf dens închegat. Erau pretutindeni mătăsuri și stofe din fire subțiri șerpuitoare și metalice. Gîndaci și viermi normali deveniți prin aglomerare forme de fripturi, torturi, pîini. Era de ajuns să atingi un măr că se și prăbușea hidos zvîrcolind mărunt pînă ajungea plat, o simplă suprafață tremurîndă.

Așteptam în continuare toți livizi, obosiți, cu fețele devastate de foame, încărcate cu murdărie și transpirație. Însăși existența (doar existența) condamnatului ne siluia, ne violenta și acea minimă personalitate ce ne mai rămăsese. Îl uram treptat tot mai mult, îl simțeam tot mai prezent, tot mai viu. Mie îmi revenea foarte des, aproape halucinant, o întîmplare cu Maria. Îi pictasem pe pereți și tavan pești înghițindu-se între ei. Maria era ca paralizată în acel acvariu fără nici o fereastră. Ar fi vrut, știu bine, să moară în orice clipă, asta s-ar fi putut întîmpla afară, în stradă, în curte, oriunde, dar acolo înăuntru nu avea decît șansa să înnebunească. Mai mult de atît nu reușeam să-mi amintesc căci mă întrerupeau zgomote, fulgere, sau roiuri compacte de molii izbucnind de pe cîte-un bărbat care întîmplător se mișca; rămînea gol și nerușinîndu-se. Femeile de foarte mult timp erau goale. Mint. Pantofi aveau, medalioane, lănțișoare, ceasuri, cercei, agrafe și ochelari. Ploua. Toboșarul mai intonă cîteva tamtamuri și muri. Gardurile fără tapet putrezeau în același timp și valorau imens. Condamnatul nu mai putea fi așteptat. Și spectatorii, fiindcă nu vroiau să renunțe la execuție, au spînzurat toboșarul. Nu s-a auzit nici un tamtam. Abia acum familia mortului începu să plîngă.

. . . .

Ank privea plictisit și nervos. Zgomotele se răsturnau suprapunîndu-se perfect peste acea umezeală continuă.

Spuneai că totul se va întîmpla (cravate vechi și încovoiate), ai rămas doi pași în urmă, eu m-am repezit în acea mulțime înfierbîntată compact. Mi-am trîntit mîinile înainte și cu toate că cicatricile îmi erau definitive acei oameni încercau să-și suprapună tăieturile și loviturile exact pe locul celor vechi.

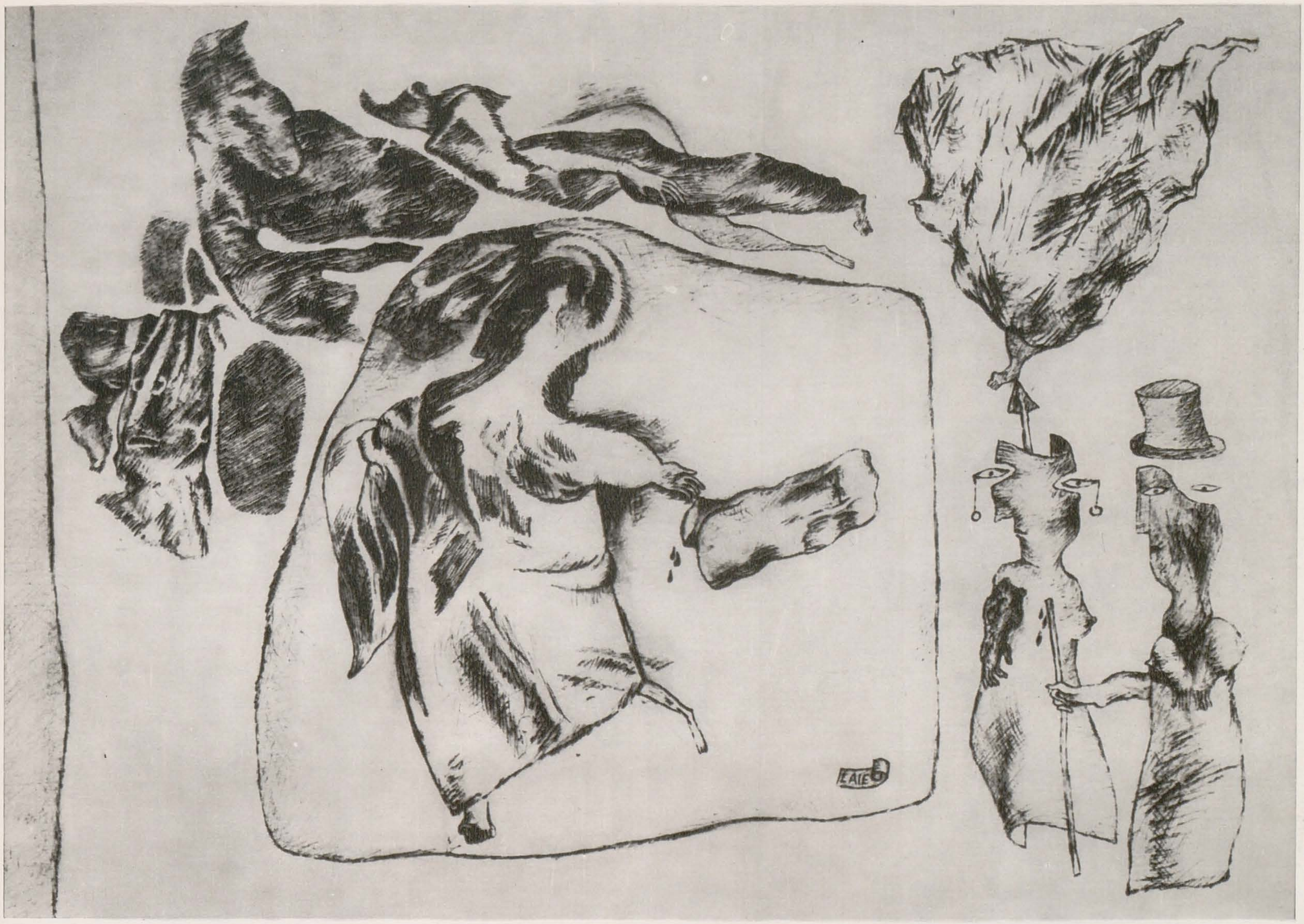
Seara am văzut-o pe Maria impunătoare în ușă, avea încremenite aceleași semne adînci, la mine în plus doar sîngele proaspăt; ținea mîna la gură și plîngea ritmic și la intervale lungi, pe față i se lipiseră tăuni și ca niște mărgele negre susțineau arabescul de nervuri fine al aripilor și i se revărsa acea rețea păienjenită peste ochi ca un voal, apoi s-a închegat într-un ghem care se sfărîmă de abia la o oră tîrzie și un sfert.

. . . .

N-am mai putut să-i suport privindu-mă și prin singurul culoar ce gonea în fața mea ca o funie delimitînd mulțimea în două, mă îndreptai fugind.

Am ajuns obosit acasă. Un pardesiu lipit de perete și țipai la mine că nu te observasem și erai totuși departe.

Tu, într-adevăr în picioare și doar un suflu de noapte cîndva acoperise totul; crezusem atunci numai în lucruri scufundate. Nisipul se lățise. Și un cal străin, alb, se proiecta pe un alb tot atît de imaculat. Traversa sacadat ca-ntr-o paradă înceată. Urmăream fascinat două alburi la limita de saturație, formele



nu mai contau și cu toate că spectacolul din fața mea se desfășura la o oarecare distanță, o coamă greoaie mă atingea aspru amețitor. Urmă apoi acea resorbție, distanțele necontînd; goneau suprapunîndu-se picioare, brațe, coapse, se înăbușeau frunțile, sînii. Se întîmplă ca-ntr-un ierbar ciudat.
Nu vedeam decît un ochi de cal bine închis, lung și umed alunecînd de-a lungul zidului. Mă uitasem pretutindeni, pînă și-n hăul unei porți; o prostituată goală, fără cearcăne.
Imaginea apăsătoare parcă vestea acel vînt tulbur de cenușă și iar mă simțeam condamnat. Simțeam pericolul cu atît mai mult cu cît acei oameni începuseră din nou să se adune în jurul meu. Și înainte de a fi fost totul prea tîrziu m-am suit în trăsură, am lovit cu biciul și înaintam urmînd aceeași cărare neacoperită. Ajuns la locul ce-mi fusese hărăzit încă din prima zi, mi-a fost dat să văd doar o încremenire de cenușă.
Era o zi de sărbătoare. Urma să fiu pedepsit. Înaintea mea bărbați și bătrîni tușeau sau zîmbeau în perne roșii de catifea care le acopereau complet fața.
Maria cînta la o trompetă din fontă încinsă, îi ardea gura și un sfîrîit continuu îngroșa toate melodiile.
Brusc pernele au fost sfîșiate cu unghiile și sparte, păreau mici vulcani de catifea însîngerată cu cratere lăptoase; au fluturat apoi goale în cîteva zvîcnituri scurte, după care s-au mulat dînd la iveală un relief impunător punctat de capete purpurii. Mie îmi acoperi fața și mi se lipi și pe ochii umezi și moi o coajă compactă de pene, de pene despletite și de fulgi cu încă sfîrcuri de carne.

. . . .

Ank și-a aprins țigara, apoi tuși stins, iar doamnele strănutau. Sunetele s-au împrăștiat în orbituri de gol și scînduri au trosnit urît și fără miros. Rafturi albe. Pometii obosiți ai unui sfînt înroșiți de buze. Dinți îmbrăcați cu sînge și ochii deschiși și inițiale verzi. De acum tu. Căci orgolios, am declanșat repezit ruperea pardoselii, mi s-a dat un ultimatum: «vei părăsi argila și vei începe o carieră de februarie și vei răguși în așternut și vei părăsi triumful de suliți strălucitoare».
Am ascultat și am urlat palid în ultima seară. Lupta a început printr-o alianță cu dușmanul Ank, și fiindcă eram neînarmat, însuși dușmanul îmi oferi sfîrcuri de pămînt lăcuit ce îngropau arme.
Pieptul meu era lat și copaci albi și ruine imperfecte.
Fruntea mea rătăcea încrustînd riduri și brațele mele înghețau muritoare și înscriau semne în acele rotocoale fixe pe alb.
M-am prefăcut învins și alergam spre cetate, însă Ank îmi trimise alarmat arme noi și două divizii și daruri și mă rugă să continui lupta. Se înnopta incontinuu, lumina pătată și tu Ank nu faci altceva decît să cauți peretele. Nu-l vei găsi Ank, căci nu mai ai nici un semn; tu Ank tu ai văzut primul înecat, ai spus: «puteam fi și eu», tu Ank ai văzut primul ucigaș și ai spus: «și eu poate sînt. . .» Ank, tu într-adevăr ești și înecat și solemn și naiv și ucigaș, dar nu ești primul și nici n-ai să fii vreodată (crengi cădeau lent); ai greșit Ank, fiindcă ți-ai dat seama de toate astea. Căci tu Ank ești acela care te-ai înecat de cele mai multe ori, tu ești acela care a ucis de cele mai multe ori, și tu ești acela care a rîs și urlat și greșit enorm și Ank, să știi că n-ai cum să te disculpi, căci dacă ai fi judecat ai muri cu mult înainte de a auzi măcar o optime din învinuiri și ai muri bătrîn pe banca acuzaților și ar îmbătrîni și martorii și judecătorul și e inutil să îmbătrînești într-o sală și e inutil și păcat de judecător să îmbătrînească și să moară înainte de a apuca să dea sentința. . .
Nimeni nu te va apăra, fiindcă nimeni nu te va crede vinovat și nimeni nu va accepta să îmbătrînească apărînd.

N. Krasovschi

MATEI LĂZĂRESCU

În mișcare continuă, ochiul alege din realitatea vizibilă obiectele interesului; alegerea e fie urmarea unui act reflex, fie a gîndirii. Iată cîteva tipuri de privire:
« — privirea feței omenești — prim obiect al observației în istoria individuală, imaginea feței umane structurează întregul psihic. Rămîne mai tîrziu o zonă predilectă a privirii, care urmărește mișcările ei ce constituie limbajul inconștient și conștient al mimicii faciale. Același tip de privire se extinde și la gesturile întregului corp (« Paharul cu apă »).
« — privirea țintă (statică sau în mișcare) — e constituită prin atenție concentrată punctiform asupra obiectului care trezește interesul în viața acțiunilor practice (privirea numărului autobuzului, de exemplu).
« — privirea panoramică — trece în revistă o suită mare de obiecte sesizînd în special ansamblul, proporțiile elementelor ce-l caracterizează — dimensiuni relative, lumină, culoare, mișcări mari (privirea peisajului).
« — privirea analitică — parcurge un obiect zonă cu zonă, dirijată logic sau intuitiv de către minte (de exemplu — privirea unei flori).
Prin aceste tipuri privirea trece, alunecă continuu, combinîndu-le într-o permanentă mișcare. Mișcarea aceasta e numai paralelă și întrepătrunsă cu mișcarea gîndurilor: gîndesc așa fiindcă privesc, privesc astfel fiindcă gîndesc — informația optică influențează gîndul, gîndul influențează selecția informației optice. Acest privit-gîndit prezintă diferite grade de admitere a datelor obiective în minte și, invers, de proiectare (inconștientă în genere) a caracteristicilor personale interne ale privitorului asupra obiectului privit (de exemplu — proiecția maximă a datelor interne în cazul așa-numitului « ghicit în cafea », proiecție minimă în privirea numărului autobuzului, admisie maximă de date externe în aceasta și în privirea analitică etc.).
Există și o altă « privire », cea care urmărește, în minte, procesul în desfășurarea lui; e vorba de conștiința felului cum privim și gîndim.
Această conștiință e foarte importantă în cazul privirii, pentru studiul unui obiect. Mai departe e nevoia de cunoaștere cît mai completă a « sinelui » — a personalității proprii, pentru separarea analizei, a datelor obiective, de proiecție și de datele interne, proprii privitorului.

VINERI 8 *plimbare în sat, seara*, trec pe lîngă curți, primul plan aleargă îndărăt, *se mișcă*, celelalte mai încet, spre adîncime; lîngă trotuar, cu coada ochiului văd o lebădă, albă — — mă uit apoi cu atenție — e un bolovan și un par scurt, albe.

trec pe lîngă o curte, copaci lîngă gard, o femeie se uită, nemișcată, dreaptă; bărbatul ei, aplecat, cu spatele, sapă; femeia pare o statuie vie între copacii verzi, e îmbrăcată în roșu-roz, nu foarte intens.

pe pod, scriu, un tractor cu doi oameni se oprește, o mînă neagră iese din cabină, arată, un om coboară.

cînd merg, obiectele laterale execută pentru ochi-creier o mișcare contrară, de înghițire; copacii una de rotire în jurul axului trunchiului; în față, obiectele par să execute un ușor, mic, balans.

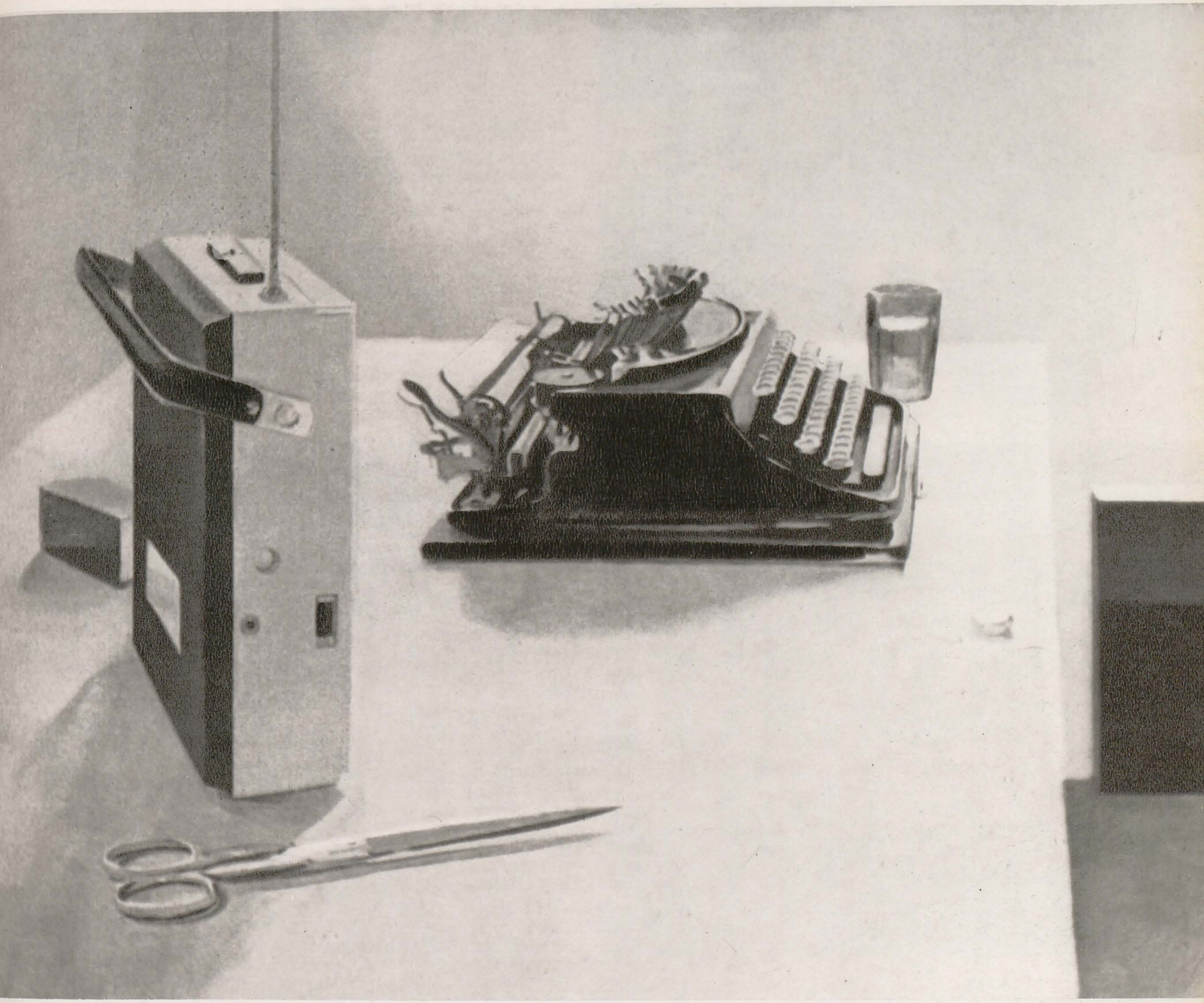
căruța pe drum, drept în față; pe fondul închis al ei și oamenilor din ea se văd mișcările albe ale calului alb, drept din față. Zgomotul vocilor pe drum. Întîi am avut un reflex de teamă, să mă trag pe marginea drumului. Apoi am mers drept spre ea pînă a devenit clar.

privirea alege, în iarbă, florile, ici-colo.

în oraș ce vede ochiul, ce alege în cursul unei zile? clanța, ușa autobuzului etc.; de asociat cu banda sonoră a străzii — prin ce se caracterizează aceasta?

cînd merg, ce trece: luna prin copac (1) sau el peste lună (2): e tipul de simbolism — alegi (1) sau (2) după ce te preocupă.

Tipul de receptivitate umană: omul se umple continuu de informație: cînd umblă, înmagazinează în memorie relieful și curbele drumului, curba lui tridimensională, materialitatea lui sub pași, sunetul lui, sunetele vîntului, păsărilor, în relieful și vegetația înconjurătoare etc., de exemplu. Totul amestecat, provocînd și provocat de gîndurile și memoria existente pînă atunci. Asta dă naștere ulterior ideilor noi, care apar agă-



țate de lucruri observate inconștient sau conștient, sînt niște formații noi din materialele înmagazinate. Aceste idei se nasc à propos, într-un sistem extrem de productiv, de aparent hazard.

casele inversează sensul seara (ziua exterior luminos → în casă întuneric, seara invers); văd pe o fereastră înăuntru o masă, pîine, obiecte; în altă parte frunțile a două femei stînd de vorbă.

o floare — eflorescențe albe, multe, tije foarte subțiri, verzi — obiect foarte frumos, mă rotesc în jurul lui, l-aș picta.

copacul uriaș, singur, pe o parcelă, umbra lui deasă, pasăre care hîrîie ca o bătaie lemnoasă, ascunsă undeva în iarbă. La dus și la întors țipă cînd trec pe drum. Arunc două pietre dar nu zboară, tace.

cursul de apă, mic, mîlos, care se aude doar de la 20 de pași, trece pe sub șosea, e vizibil de la distanță prin stuful verde închis și copacii, așezați în linie, care traversează cîmpul.

MARȚI 12, seara, oamenii de la sapă, de la coasă cu fețele cutate și pîrlite, ochii umezi, par mulțumiți: «am terminat», Ganea și-a pus fragi la pălărie, a trecut prin pădure.

ritmul satului, plecările, venirile oamenilor, întrebările pe care și le pun: a terminat de cosit? e multă cucută la ei? îi dă la bivolă de mîncare seara, sau dimineața, după muls? au subiecte tot ritmice. Seara se întorc porcii, apoi bivolii care sforăie primitiv.

mă gîndesc să refac drumul spre N spre șosea (de vineri) și să privesc locurile știute observîndu-le din nou și paralel să-mi amintesc de I, să amestec ce e *real*, *prezent* — se derulează în fața ochilor, în miros, auz, pipăit, plimb analizatorii aici, pe drum — cu *ce a fost* — imaginile mnemice, ca o înregistrare veche și roasă dar turnată, pietrificată în memorie ca un bloc de ciment sub apă, comparată cu imaginile senzoriale, proaspete, perfecte, cu detalii precise, culori puternice, relief tactil, miros narcotic (flori de trifoi) sau iritant etc.

Matei Lăzărescu

MIHAI OLOS

VICTORIE

Înălțător încîntător abject
se limpezesc din pene flori la sturzi
a nu mai ști în zborul indirect
al scărișoarelor care sînt surzi

cetatea sieși se arată ziduri
de praf și de miros fără sfîrșit
chiar repetînd clipa de viață singuri
și să fi plîns și neobișnuit

cînd iată dar între cuprins și parte
o ezitare te sim-pa-ti-zează
clipa de rest nu mai desparte
de seară ca și de amiază

nehotărîre iată eroice avînturi
incinerații inima ce arde în flacăra ei mintea
nepăsător stindarde negre vînturi
absent de sine și pe dinaintea

splendorii lumii înălțînd lumină
din coarne smulse și întoarse răsunînd
de bucuria pieptului deplină
strivind durerea tainică de gînd

revers la marile distanțe cu pădurea
legat în fier de fierul cu magnet în os
de fier iubit de fier de fier de atîta fier aiurea
învins și renăscut victorios.

PĂDURE

(lui Petru Comarnescu)

« Așa începe. Ca într-un vis ».
MIRCEA ELIADE

Parcă plouînd cu ceruri aprinse peste lume
alți nori deasupra sub un alt rotund
tînjind verdeața nucii un secol să îndrume
cînd umbra se preface în noapte și ascund

timid foșnind de gesturi crezute inutile
fărîmițînd în arbori și craniu roșu ger
înveșmîntat de-a dreptul de lava unor zile
teribile cu anii sau neștiuți cum pier

pe drumul cel mai lung din așteptare
mai iute către toate sau isprăvind orbește
și flori și cai iubire de cioclu prin urmare
voită frunza toamna albastru înnoiește

pădure somnul aprig ce cuprinzînd pădure
la capăt drumului mai lung
a nu se fi născut să mai îndure
magic ținut unsori deșert cum ung

răpit de tine însuți în timp și o tînjire
din exultanța singurilor iar treziți
cu munții se măsoară spre mare peste fire
uitînd iubiri și munții iar iubiți

dar cum grăiește gîndul fată de ce nu spune
în capătul mutat fără sfîrșit
minune de minune născînd altă minune
dictată gurii poate a rostit

GLOSA

Aducă numele pe cine poartă
tip nesperat în apă cînd se topește ceara
vrăji noi amplificîndu-se în numerele prime
tăind un vînt extremitățile
la simțuri nu să le suprime

iar sensul cum aleargă de vîrful ei săgeata
drept iute că prin față din urmă se ajunge
acestea fiind toate primitele de-a gata
sudori și lacrimi ape vii și moarte
descoperirile coboară prin ani de întuneric
muzica sferelor fermecător deșarte

dar fără teamă trecerea în pace
posibil semnul disperării nu-i e
drept cumpănă cînd palmele și le desface
pe zodii talgere cu două cuie

eternă nouă iute minune de minune
nici nu s-a spus și-a doua oară nu se spune.

a fi răspuns dar numai cu trăsnete scrîşninde
care întreabă se supune însuşi lui
cum iedera ce suie dar de nimic se prinde
peste mirarea lucrului

adeverind pădure din loc în loc şi ape
intermitente rînduri de rînduri rînd pe rînd
a naşte frunza iarăşi să îngroape
şi în descîntec îngropînd

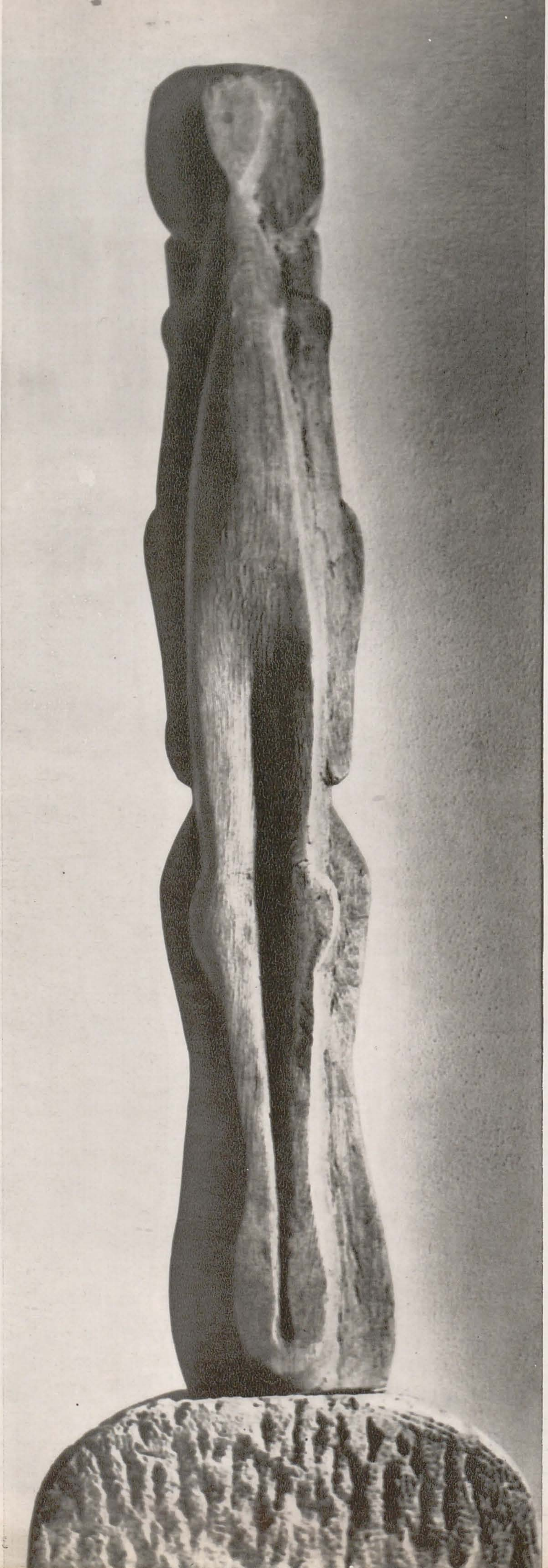
un semn pierind în găuri ivindu-se un altul
tot astfel şerpi năpraznici zile de nopţi alt
cor
adîncul aducîndu-l cu înaltul
ales în inimi focul în pietre ghicitor

pădure unde cucii îşi lasă altor cuiburi
oul înstrăinării clocit de galaxii
a nu fi numai darnic a fi atît de singuri
către adîncul mărilor pustii.

TURNUL CEL CARE SE CLATINĂ

Turnul se clatină suflă un vînt de la stele
Biserica legată din cer coborît pe pămînt
Ieşirea crucii sub arătătoarele mele
cu braţele spre margine arătînd
cum inima îmi bate în clopotul ce l-ai adus
într-o dungă mai mult ca în alta
curgînd îmi creşte părul în jos
barba în sus pe verticală dintr-un gînd
nimbat de negre raze şi străpuns de ghimpii
stelelor
înfloritoare-n miere
de suliţa adîncului ca un răspuns în coastă
cu filoanele aurifere
martirul şi lamura lemnului sînt
fulgerat din mine, din lut şi din apă
din stele în stele fac vînt
sticla icoanelor crapă

Mihai Olos



MILIȚA PETRAȘCU

N-ar trebui ca în chipul oamenilor dornici de inspirație, să se caute trăsături majore de expresie. Problema aceasta o rezolvă poetul Pușkin, căruia voi căuta să îi traduc în proză, versurile: « Pînă cînd Apollo, nu-i cere poetului, sfînta jertfă — a inspirației, lira lui rămîne tăcută; sufletul soarbe un dulce somn, și intră între copiii lumii, neînsemnați, el poate este cel mai neînsemnat ».
Am căutat să redau pe Eminescu cu trăsături de omenie cotidiene alături de aceea a inspirației poetice, și cred că am izbutit.
Într-o zi îmi vine în atelier cineva care se recomandă, Iancu Cofetarul. Îmi mărturisește pasiunea lui pentru poezia lui Eminescu, și îmi cere un negativ pentru realizarea chipului poetului în zahăr, care este materia în care el se realizează.
Iancu afirmă că e minat de invidia celor din jurul său și prin urmare îi vine peste putință realizarea proiectelor sale artistice de care este cuprinsă firea lui. Tovarășii lui de lucru, într-o vestită cofetărie din centrul orașului, posedă o imaginație care nu merge mai departe de mici tractoare, mașini cu mici omuleți la conducerea lor. Iancu este mînat de pasiunea versurilor lui Eminescu, mai ales de cele cu caracter revoluționar, și tinde să anime zahărul cu chipul care în cuvinte nemuritoare a exprimat un crez.
Iancu este un neînțeles, i se pun piedici, i se spune că deoarece este un pasionat n-ar trebui să aibă pretenții la numerar, că un pasionat ar trebui să fie dezinteresat.
Are griji, are familie grea, ce e de făcut?

Milița Petrașcu

ELEVĂ LA LUVRU

Urcam sau coboram lunecînd prin retortele scării,
Pe Pont Royal mă strecuram printre mașini, cu ochii pe cerul Luvrului
Ca un voal cenușiu de care e prinsă o gravură cu palat
Și nici nu știu prin ce portal în palat pătrundeam . . .
Clasa era o sală de gardă boltită și-ntunecoasă
Cu bănci și mese grele unde, pe vremuri, prînzeau soldații;
De la catedra înaltă vorbea un profesor cu barbă, arheolog fanatic legat
De o idee a sa despre un amănunt de care nu se putea desprinde,
La care neîncetat revenea — pe cînd noi așteptam să aflăm totul
Despre Fecioara albastră de la Chartres sau despre îngerii
Care, de un mileniu, zîmbesc la Reims, cînd nu se studia
Plafonul iatacului de la Anet, din ale cărui casetoane aurite,
Făpturi ciudate supraveghează alcovul Dianei de Poitiers.

BOGĂȚIA NATURII

Călcați pe iarbă, rupeți flori și ridicați barierele ce vor să cadă:
Natura e atîta de bogată și nu-ncetează o clipă a ne uimi
Cu a florilor tulburătoare frumusețe și parfum,
Cu fluturii și peștii săi fantastici, cu păsările suverane peste nori plutind;
Cu muntele sever, cu luminoasa mare, cu-acest copil bălai ce-și fugărește jucăușul cîine —
Cu noi care în miezu-i capricios și ordonat trăim vrăjiți
Știind, asemeni oricărui condamnat, semnalul de care vom asculta —
Atunci, pe o floare sau un fir de iarbă care ne cheamă cu mireasma-i, de ce nu l-am urma ?

RECVIEM

Parfumul unui fir de crin ce-n întuneric se propagă
Și-o frază, cînd exasperată, cînd melodioasă, din a patra simfonie
Creează o atmosferă de slujbă funerară în. . . Vatican;
Sînt o prințesă acum ce n-are a se-ngriji de arșița de-afară
Și nici de vreun vehicul de transport comun ce-ar trebui să ia, cînd s-ar sfîrși feeria
Poate m-am întîlnit cu veșnicia, cum stau întinsă ca pe-un catafalc bogat
În colțul de capelă lateral și-ntunecat, iar oamenii
Singurătății mele se închină.

MARGARETA STERIAN

CROCHIURI
FRUNZA

Deși e plină vară dogoritoare, frunze ostenite se desprind din copaci, se adună horă în jurul trunchiurilor, se îngrămădesc pe lîngă ziduri, le urmăresc rostogolindu-se în salturi ușoare, pornind, unele în cursă lungă, altele, abandonînd încă de la început și rămînînd locului, parcă bolnave, fără suflu. . .
Pe dinaintea pașilor mei, o frunzișoară mică violet-cafeniu aleargă mereu mai departe abia atingînd pămîntul; călătorește, singură, pe o muchie, luînd din viteză șănțulețele dintre dalele bulevardului, fără vreo ezitare și fără a-și pierde echilibrul. . . La început, nici nu-mi venea să cred că e chiar o frunză. . . O fi rotița desprinsă a vreunei jucării stricate, îmi spuneam, în timp ce ea, minunată, își urma extraordinara rotire pe muchie. Poate că urmărește să-i admir iscusința sau vrea să-mi țină amabilă tovărășie la drum, gîndeam, privind incredibila-i, tot mai accelerata performanță. Apoi, din dreptul casei mele, am zărit-o pentru ultima dată cum, fără abandoneze, se lăsa ușor pe o parte, ca un virtuos care, din viteză, m-ar fi salutat la despărțire. . . .

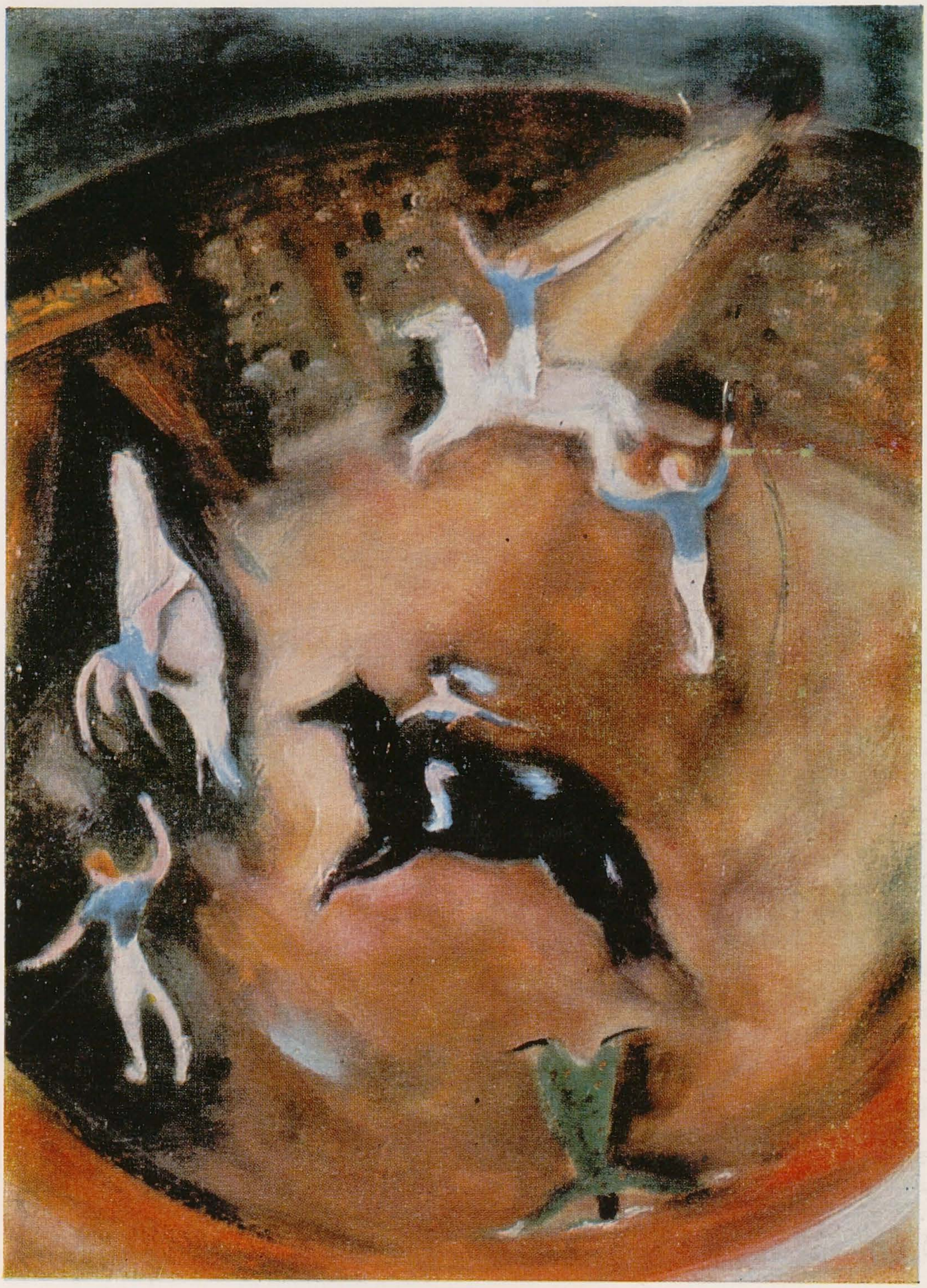
VÎLCEAUA

Coapsele vîlcelei sînt covoare de porumb ruginiu cu moațe violate. Pini sumbri și salcîmi gingași mărginesc lanul. Undeva, un ochi de apă cu membrană de catifea verzuie absoarbe tăcerea fierbinte. Către noi vin legiuni de floarea soarelui. . .

Floarea soarelui
Cu tije calcinate
De care talgerele florilor
Abia se mai țin,
Și-a lăsat, învinsă,
Capul în piept,
Miezul dulce
L-au furat păsările,
L-au putrezit ploile.
« Te-am poleit destul »,
I-a explicat iubitul,
Rotindu-și reflectoarele
Spre alte flori.

CRIVĂȚ

Ninge îndîrjit, demențial, cu sete. . . Zăpada s-a smuls din lanțurile munților, a străbătut, în goană, cîmpiile, și se prăvălește acum peste oraș într-un iureș cumplit, fără țel. . . Cu pletele fuior, crivățul năvălește oblic peste lume și fuga lui orbește temerarul care cu tează să-l privească în ochi. Va cutreiera astfel, cît ? Zile și nopți, și iar nopți și zile. . . Cine ar putea să i se-mpotrivească ?
E o ninsoare îndîrjită, dintre acelea care au întors eroi din drum și a schimbat fața lumii. N-aș vrea să se oprească, aș vrea și în mine să schimbe ceva. . .



T R A D U C E R I

WYSTAN HUGH AUDEN: CÎNTEC

La Dick cel nespălat la puturosul Joe
Ne beam vîrtos noi vinul;
Unii urcau cu Margery,
Iar alții, vai, cu Minnie.
Doi cîte doi, ca șoarecele cu pisica
De-a-nsurătoarea se jucau voinicii.

Meg cea-nstărită care se ținea cu «Marinarul»
Și Marion care avea ochi bovini,
Cu brațe larg deschise mă-mbiau,
Dar în capcană nu intram,
Nu căutam o colivie
Ca să mă blestem pe vecie.

Acasă, în livada din străbuni
Privighetorile suspină
Și inimi ce demult am frînt,
Frîng astăzi alte inimi.
Lacrima e rotundă, marea este adîncă:
Aruncă lacrima în mare și-n somn tu te cufundă !

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: DIALOG CU UN PARTENER IPOTETIC

« A, da, încă o singură întrebare:
unde vă veți stabili după acest război ? »
« În China, ca totdeauna ».
« În China, unde ? »
« Acolo unde un pictor e și poet ».

Margareta Sterian

VASILE VARGA

Odată, într-o gară, am asistat la una din cele mai sfîșietoare scene de despărțire din cîte am văzut vreodată. O mamă, țărancă relativ tînără, își însoțea la gară fata care pleca, și care părea să nu fi avut mai puțin de 20 de ani. O urmase în vagon și acum se apropia momentul cînd trebuiau să se despartă. Ei bine, acest moment odată venit, s-a transformat într-o veritabilă scenă de tragedie antică. Hohotele de plîns, figura descompusă de durere, întreaga-i făptură zguduită de forța și adîncimea sentimentelor, lăsau impresia de parcă o voință străină, dușmănoasă, le despărțea cu forța. Totul era ca și cum urmau să nu se mai vadă niciodată. Trenul pornise lăsînd-o pe mamă zdrobită pe peronul gării, incapabilă să-și desprindă privirea de locul unde nu mai rămăsese acuma decît o pată de întuneric.

Impresionat de această durere, întrebasem pe însoțitorii celor două femei dacă fata mergea departe și pentru totdeauna. Nu mică mi-a fost mirarea să aud că fata se măritase de curînd într-un sat abia la vreo 60 de kilometri depărtare, și că se vedeau în fiecare săptămînă. Într-adevăr — uitasem. Am mai văzut asemenea scene. Nu fusese o scenă neobișnuită printre țărani ; o mai văzusem și altădată. Nu era izvorîtă din sentimente de atașament bolnăvicios. Abia că fusese ceva într-adevăr firesc, plasat în adevărata perspectivă a existenței, care este cea a tragismului fragilității și precarității vieții omului, perspectiva cosmică, și pe care falsa noastră certitudine orășenească, cu miile ei de disimulări a tragicului la pîndă la fiecare pas, cu aproape fiecare obiect de care ne folosim, ne-o mistifică, anesteziindu-ne cu o falsă certitudine. Ea, țăranca, nu se afla într-o stare de anestezie sufletească. Ea *știa*, și o simțea, adîncimea posibilității ca acea despărțire, de o lipsă de motivări ridicolă pentru un orășean, putea fi cea de pe urmă. Ea, abia, dintre cei care plecau în seara aceea, era singura care știa, care simțea, ce înseamnă, în *realitate*, ca cineva nu să plece prizonier al unei asemenea mașinării, cu viața încredințată în palma unor oameni necunoscuți și indiferenți, dar chiar și numai să se bucure de privilegiul de a putea să respire în clipa următoare.

Omul civilizat nu mai e de mult pradă unor asemenea fantasme ale tragediei existării. Pentru el realitatea nu mai are relieful, consistența, profunzimea, misterul, forța, intensitatea ce le avea pentru omul zis primitiv, ea nu mai conține, implicat, sensul tragicului, al ireversibilității. Pentru el totul a devenit egal, echivalent, substitutiv, labil, indiferent, ipotetic. Viața, existența, a devenit pentru el evanescentă, neconcludentă, *ipotetică*. În loc de a și-o trăi, el și-o reprezintă. Moartea însăși, cu care totuși trăiește într-o perversă intimitate, nu mai are pentru el realitatea, consistența, personalitatea ce o are pentru omul zis necivilizat. Ea și-a pierdut capacitatea ei de reliefare a realității vieții trăite. Ea însăși a devenit o alternativă evanescentă, o ipoteză.

De ce atunci să ne mai mirăm, așadar, dacă arta, această reprezentare a vieții (și a morții) din perspectiva cosmică a trăirii, a devenit în zilele noastre ipotetică ? Departe de a avea sufletul prea încărcat de trăiri adînci și puternice care să-l zguduie din temelii și pe care să nu știe cum să și le comunice unui adresant superlativ, omul zis modern știe prea bine să scrie orice în toate limbile, dar nu mai are *despre ce*, decît ipotetic. Pentru el nimic nu mai poate fi întreg, într-un singur fel, și ireversibil. Omul foarte evoluat nu mai are o singură iubită. Formal, el poate prea bine să scrie o « scrisoare de dragoste », dar nu mai are nici un impediment lăuntric de a nu *putea* să scrie, în același timp, o scrisoare asemănătoare unei persoane diferite. Căci, odată surpate zidirile interioare care au edificat arhitectura sufletului omului de-a lungul mileniilor, totul devine posibil, fără alegere. Oare nu este simptomatic că aproape întreaga

artă a sec. XX trăiește din amintirile omului despre sine însuși? În timp ce în artă se inventează atît de puțin, nu se face decît să se exploateze, pînă la secătuire, ceea ce inventase anterior omul «necivilizat». De la imitarea formelor și imaginilor, pînă la mimarea riturilor, a mișcărilor, a sentimentelor. Ipoteză și mimetism, despre niște lucruri a căror amintire am uitat-o, ca într-un vis visat demult.
Ca printr-un instinct de conservare a ființei sale interioare, omenirea, tîrîtă vertiginos de forța mecanică a gîndirii tehnice într-un înainte nebulos, în artă privește înapoi spre a se regăsi pe sine în ceea ce a mai rămas din ea însăși, în vestigii. Cum să ne explicăm pervertirea gustului țăranului, de pildă, odată cu năvala comodităților și utilităților oferite de civilizație? De ce atunci cînd ducea o viață atît de inconfortabilă și de grea, atît de mizeră să-i spunem pe nume, avea atît de pronunțată, și de imperioasă, și de *sigură*, sub aspectul calității, necesitatea frumuseții, atît de vie și de nobilă activitatea simțului estetic personal? În timp ce azi, cînd poate beneficia de tot confortul și de multiplele posibilități de informare, imperativul acesta a pălit și siguranța gustului s-a clătinat, și tot ce mai poate face, în cele mai bune cazuri, este să se copieze pe sine cel de acum un veac sau două... pentru a prelungi puțin supraviețuirea frumosului. Cînd se aude atîta vorbindu-se despre «adresă» și «adresant», despre «accesibilitate» și «public», se are aerul că se vorbește despre ceva a căror date elementare se ignoră. Ar trebui să fie elementar pentru oricine că arta nu este atît un mijloc de a comunica (și de loc un spectacol) cît de a *converti*, de a exorciza, o acțiune de mîntuire de sine, ca să folosim acești termeni în lipsă de alții mai potriviți. Ea este ceva în care artistul singur este principalul implicat și rezultatul faptei sale poate avea un interes pentru altul doar în măsura în care se mai pot și alții regăsi în această dramă a depășirii. Dar aceasta fără a se afla implicată vreo intenționalitate preconcepută către vreun fel de destinatar. Nu este oare ciudat că tocmai arta, care a purces din cele mai nobile sentimente de altruism social, a rămas poncifă, lipsită de viabilitate specifică? Ea poate să le cuprindă în sfera ei, asemenea sentimente nobile și umanitare nu ajung pentru a genera artă. Pentru asta e nevoie de ceva ce pare în primul rînd rezultatul unei relații a artistului cu sine însuși, o relație intimă, nepublică.
Dar ar fi nedrept să zăbovim numai asupra zonelor de umbră pe care ni se pare că le vedem uneori în jurul nostru; ar însemna să le vedem în noi înșine. Există, alături de acestea, destule altele care ne îmbie cu gîndul că speranța în om nu poate fi pierdută. Pretutindeni, în lucrurile mari ca și în cele mici, sînt semne că așezarea de temelie a lumii este de natură bună. Există o lege fundamentală prin efectul căreia ceea ce fatal se pierde într-o privință se cîștigă compensatoriu în alta și, avem speranța, cu ceva imperceptibil dar esențial în plus. Crucea iernii nu coincide niciodată cu ziua cea mai scurtă, și o iarnă ușoară nu e de bun augur pentru belșugul verii viitoare. Durerea, și chiar moartea însăși, nu sînt pînă la urmă altceva decît mijloace tot ale vieții. Uimitoarea mașină de țesut pare să fi ucis arhaica meliță, personaj de proverb, dar nu i-a nimicit duhul ei nevăzut. Aceeași aptitudine firească a răspunsului adecvat la o necesitate nouă a creat-o și pe aceasta, pentru alte proverbe, cum va mai crea desigur și alte multe lucruri de care se vor mira mai departe urmașii îndepărtați și, la altă scară, instinctul creator al unui frumos în alt fel înțeles nu va întîrzia să se arate în noi și felurite chipuri. Însuși faptul că omenirea a ajuns să găsească un izvor de cultură în ceea pe pînă mai ieri era considerat nevaloros, este unul din semnele care îndreptățesc la credința în soarta bună a lumii.

Vasile Varga

ION VLASIU

În spațiu și timp, pagini de jurnal caietul, 34. Bistra Mureș, 1 XII 1972. Voința mea de a nu mă lăsa neliniștit de religie. . .

Am vrut să cred în realitate și cercul ei mă strînge.

Dacă nu vrei să pășești în mister, fantezia e o povară și un păcat.

Viața noastră ar putea fi frumoasă dacă am accepta-o gratuită.

E o deosebire între cei care știu, fiindcă au învățat, și cei care știu pur și simplu. . .

Viața revelată. . .

A fi mulțumit să admiri orizonturile din unghiul tău de perspectivă. . .

Sursa marilor drame a tuturor societăților stă în obsesia că imposibilul e posibil. Rezistența omului politic împotriva non-conformiștilor e motivată.

Nu putem avea mîndria omeniei noastre dacă cel puțin odată pe zi nu avem un sentiment dureros de căință pentru cît sîntem de egoiști.

Cel mai mare păcat (pe care nimeni nu-l poate ierta) este să credem că sîntem dominați cu calcul în iubirea noastră. Ambiția firească este să fim iubiți pur. Cel puțin odată. . .

Nu ești liber cît mai crezi în ceva. Credința ne supune.

A nu crede în nimic este egal cu a fi mort: egal cu pietrele, cu lutul, cu tot ce există în sine.

A vrea să înțelegi lumea dincolo de ceea ce se confirmă experimental, e firesc, însă o putem doar visa: artele, poezia își găsesc astfel rațiunea de a fi. Ele creează premizele dimensiunilor viitoare ale vieții. Angajați visători pentru secole viitoare!!

Să scrii fără să faci literatură.
Să gîndești fără să faci filosofie,
Să iubești fără să faci pasiuni.
Să lucrezi fără să devii sclav.
Să fii generos fără să te sacrifici
Să lupți fără obsesia eroismului.

E tot ce nu putem evita: adică orgoliul, ambiția, vanitatea, instinctele. Cu toate acestea s-a creat cultura și civilizația.

A fi simplu om, înseamnă a fi cel mai din margine. . . Numai așa putem evita orgia falselor înălțimi, dar aici te paște moartea, ca a viermelui. . .

Să inventăm un joc în care să murim delirînd.

De ce viața se înșeală pe sine, murind. . .

Obsesia băuturilor, patima alcoolică trebuie să trezească pe cel cu simțuri leneșe. Dar ce face cel cu simțuri aprinse? Fără prezența vidului feminin nimic nu le-ar putea stinge.

Între a muri ca prînz al viermilor sau ars' atomic preferăm. . . uitarea de sine.

Eroul meu se complace în a găsi argumente pentru moartea lui pămînteană.

Ultima cursă a fanteziei științifice este obsesia altor planete.

Numai după ce te convingi de goliciunea, de neantul prezenței tale te pot bucura cu adevărat toate nimicurile, inclusiv arta ca poezie.

La 18 ani am citit *Testamentul vechi* și-am fost decepționat cît de sărac era trecutul creștin. *Testamentul nou* reprezenta un prezent stîngaci.

De viitor m-am temut. Între aceste distanțe, arta era un prezent cald fiindcă se făcea fără speranțe, pentru sine.

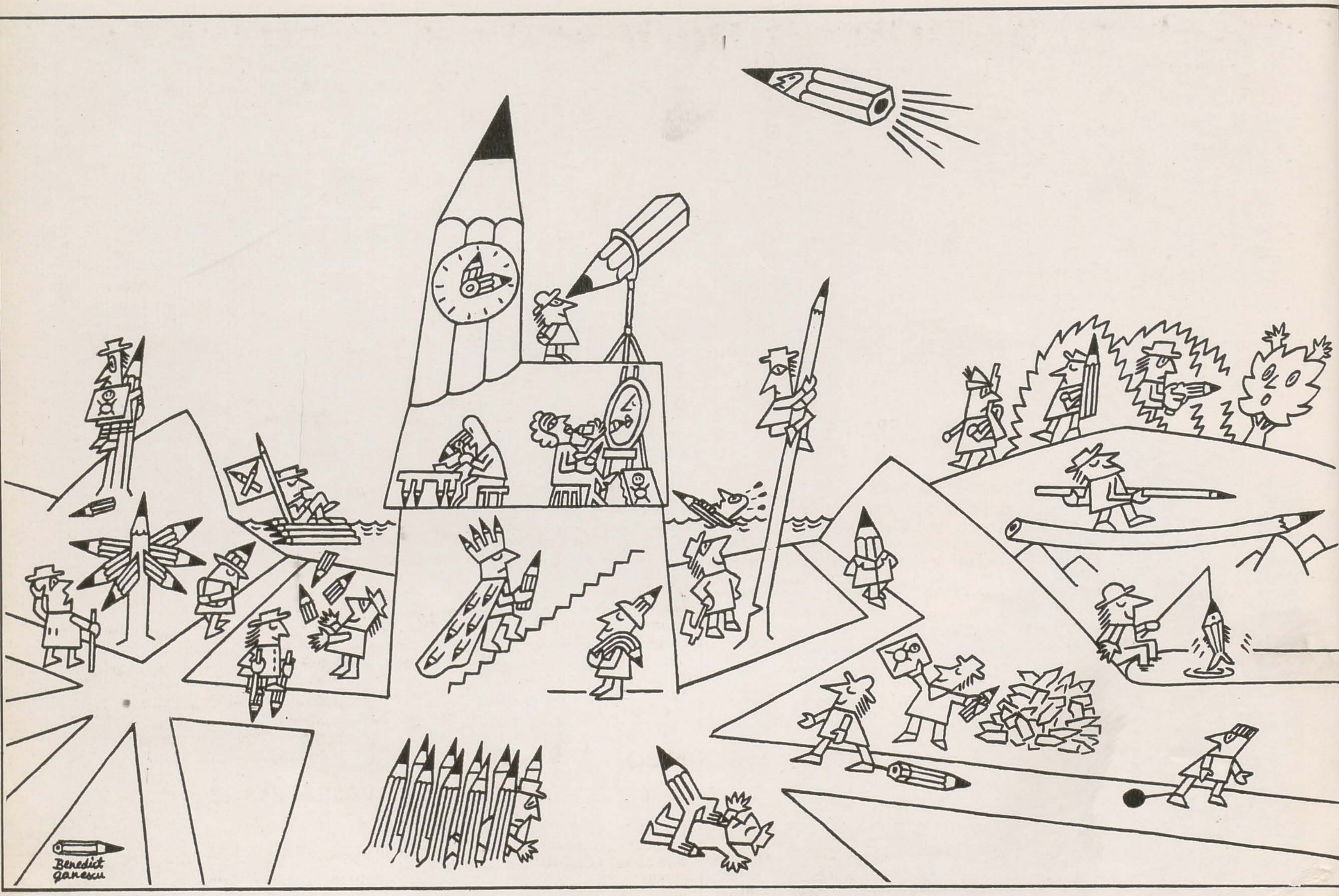
Drama creației artistice este o diviziune a ceva ce este conceput ca întreg și suficient sieși. Acesta e motivul pentru care toți artiștii mari au momente cînd regretă condiția omului simplu. . .
— Dar și acesta se divide: animalic, împărțindu-și drama singurătății cu femeia. Scriind *Povestea cu năluci* (în 1940) intuiam obscur aceste adevăruri, azi dureros de limpezi.

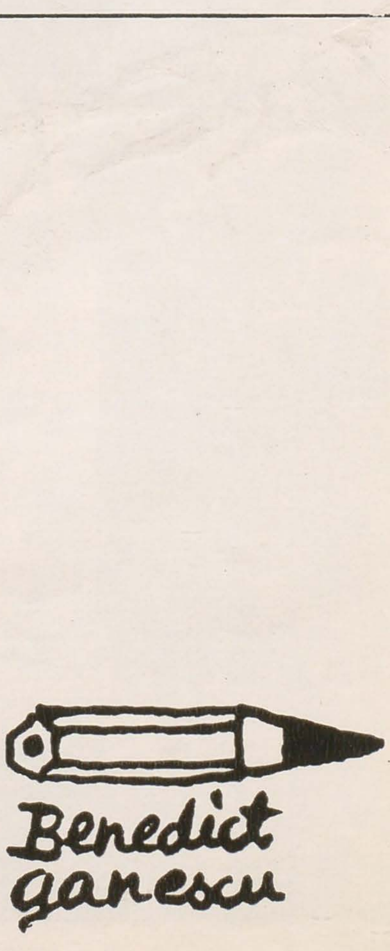
Prezentul e suportabil fiindcă nu poate fi evitat.

În amintire putem retrăi trecutul colectiv dînd prezentului o dinamică subiectivă.

Privind natura, ne integrăm în eternitate. Secretul contemplației.

Ion Vlasiu


Benedict
ganescu


Benedict
ganescu

Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

HORIA BERNEA
p. 14

Né le 1 septembre 1938 à Bucarest.
Etudes: Faculté des Beaux-Arts (Université de Bucarest) — 1965. Etudes de physique et d'architecture.
Débute en 1966.
1968 — II-e Prix du Cénacle des Jeunes.
1970 — Prix de l'U.A.P. pour la peinture.
1971 — Bourse « François Stahly » de la Biennale des Jeunes, Paris.
1972 — Prix de la revue « Arta ».

GETA BRĂTESCU
p. 16

Née le 4 mai 1926 à Ploiești.
Études: Faculté de philologie; Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest.
Débute en 1946 au Salon Officiel « blanc et noir ».
Expositions personnelles: 1960, 1963, 1967, 1970, 1972.
1965 — II-e Prix de l'U.A.P. pour l'art décorative.
1970 — Prix de la revue « Arta ».
1971 — Publie de journal de voyage « De Venise jusqu'à Venise » (Editions Meridiane).
Publie des articles dans les revues « Arta », « 20-e Siècle ».

BRĂDUȚ COVALIU
p. 18

Né le 1 avril 1924 à Sinaïa.
Études: École des Beaux-Arts — 1947.
Débute en 1943. Première exposition personnelle en 1946.
1961 — Prix « Ion Andreescu ».
1962 — Prix de l'Académie de la R.P.R.
Rédacteur à la revue « l'Art Plastique » — 1961.
Président de l'U.A.P. depuis 1968.
En 1969 publie un volume de poésies

VAL GHEORGHIU
p. 20

Né le 25 janvier 1934 à Dorohoi.
Études: Faculté de philologie à Jassy.
Débute en 1962. Rédacteur à « Cronica ». Publie un volume de croquis « Arlequin sur l'herbe » (1973 — Éditions « Junimea »).

GRIGORESCU ION
p. 22

Né le 15 mars 1945 à Bucarest.
Études: Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1969).
Débute en 1962.
1972 — Prix « Pour les Jeunes artistes » de l'U.A.P.

OCTAV GRIGORESCU
p. 24

Né le 22 mai 1933 à Bucarest.
Études: Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1958); professeur à la section de dessin et gravure du même institut.
1966 — Prix « Ion Andreescu ».
1969 — Grand Prix de l'U.A.P.

NICOLAE KRASOVSCHI
p. 26

Né le 25 juin 1944 à Fetești.
Études:: Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1968).
Publie le volume en prose « Applaudissements » (1969, Éditions «Mihai Eminescu »).

MATEI LĂZĂRESCU
p. 28

Né le 26 juin 1948.
Études: Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1972).
Participe aux expositions d'art roumain: «Le Cénacle des Jeunes»—1972; « 16 Février » — 1973.

MIHAI OLOS
p. 30

Né le 26 fevrier 1940 à Ariniș (Maramureș).
Études: Faculté des Beaux-Arts de l'Institut Pédagogique de Cluj (1962).
1968 — Prix « Pour les Jeunes artistes» de l'U.A.P.
Auteur de poésies et d'articles imprimés dans plusieurs revues de Roumanie.

MILIȚA PETRAȘCU
p. 32

Née le 31 décembre 1892 à Chișinău.
Études de sculpture à Moscou et Paris (avec Bourdelle et Brâncuși); membre fondateur du groupe artistique « Contemporanul ».
1924 — Prix du Salon Officiel de dessin.
1972 — Grand Prix de l'U.A.P.

MARGARETA STERIAN
p. 34

Née le 16 mars 1897 à Buzău.
Études: Académie Ranson et l'École du Louvre. Débute en 1929. Membre des groupes « l'Art nouveau », « Notre Groupe », « Criterion ».
Auteur des portraits de «l'Anthologie des jeunes poètes » par Zaharia Stancu — 1934.
Bibliographie séléctive: Poésies, 1945 (ed. Coresi); Poèmes, 1969 (EPL); Mémorial de voyage, 1970 (éd. Cartea Românească); Le château d'eau, 1972 (ed. Cartea Românească); Anthologie de la poésie américaine moderne, 1973 (deuxième édition, éd. Dacia).

VASILE VARGA
p. 36

Né le 14 mars 1921 à Ususău (Arad).
Études libres de peinture.
Débute en 1938.
Auteur de plusieurs études et essais imprimés dans la revue « Arta », ainsi que de la monographie « Nicolae Grigorescu » (1973, éditions Meridiane).

ION VLASIU
p. 38

Né le 6 mai 1908 à Lechința (Cluj).
Études: Académie des Beaux-Arts de Cluj.
Débute en 1932.
1966—1968 — rédacteur en chef de la revue « l'Art Plastique »; publie de volumes de prose: « Je suis parti du village » (1929, première édition Sighișoara), « Histoire de fantômes » (1940), « Souvenirs » (éd. des Fondations, 1941), « Voyage vers les hommes » (éd. d'État, 1962), «Dans l'espace et dans le temps » (3 volumes, éd. Dacia, 1970—1973).
1939 — Prix de l'Académie roumaine pour la littérature.
1949 — Prix « Simu » au Salon Officiel.

BENEDICT GĂNESCU
p. 40

Né le 14 janvier 1929.
Études: Institut de Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest.
1966 — Prix de l'Académie.
1968 — Prix de l'U.A.P. pour le dessin.